
Al Sr. D.n Fran.co Asenjo Barbieri
su afectísimo amigo
El Autor
Oboe pastoral
MÉTODO
DE
OBOÉ
PROGRESIVO Y COMPLETO
CON NOCIONES DE CORNO INGLÉS
POR
D. ENRIQUE MARZO
COMENDADOR DE LA REAL ÓRDEN DE ISABEL LA CATÓLICA,
MÚSICO MAYOR RETIRADO, PROFESOR DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS Y DE LA ORQUESTA DEL
TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA.
APROBADO Y ADOPTADO EN LA ESCUELA
NACIONAL DE MÚSICA
Propiedad.
Pr. fijo en toda España 60 rs. vn.
Depositado.
Para América fijo 70 rs. vn.
EDITOR PROPIETARIO, A. ROMERO. PRECIADOS, 1. MADRID.
Corno Inglés
Barítono (Oboe tenor)
Oboe en do
BIBLIOTECA

AL Sr. D. ANTONIO ROMERO Y ANDIA,

COMENDADOR DE LA ÓRDEN ESPAÑOLA DE ISABEL LA CATÓLICA, CABALLERO DE LA DISTINGUIDA DE CÁRLOS III, PROFESOR DE CLARINETE DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, INDIVIDUO DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE DE AMIGOS DEL PAÍS Y DE OTRAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS, INVENTOR DEL CLARINETE **SISTEMA ROMERO**, PREMIADO CON MEDALLA DE PLATA EN LA EXPOSICION UNIVERSAL DE PARIS DEL AÑO 1867 Y CON MEDALLA DE ORO EN LA ARAGONESA DE 1868.

Si dedicase este humilde trabajo al hombre de genio, que por sus propios esfuerzos ha logrado en el mundo musical el respeto y la consideracion de los que aman el arte por el arte, pretenciosa en alto grado pareceria esta ofrenda. Dígnese V. aceptarla únicamente como prueba de mi gratitud á sus muchas distinciones para conmigo, como expresion de la cariñosa amistad que le profeso.

Enrique Marzo.

COMUNICACION DIRIGIDA AL AUTOR DEL PRESENTE MÉTODO

POR EL

SEÑOR DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

En contestacion al oficio que se sirvió V. dirigirme, con fecha 18 de Noviembre próximo pasado, remitiéndome adjunto un *Método de Oboé con nociones de Corno ingles*, que ha compuesto, y manifestándome al mismo tiempo, que veria con agrado el que, una Comision de Profesores de esta Escuela, emitiese su dictámen, respecto á su importancia artística, tengo el honor de trascribirle íntegra la opinion de dicha Comision, en la que figura el reputado Profesor, extraño al Establecimiento, D. Daniel Ortiz, la cual es como sigue:

«Los Profesores que han tenido la honra de ser nombrados por la Direccion de la Escuela Nacional de Música, para formar la Comision encargada de dar su dictámen acerca del *Método de Oboé con nociones de Corno ingles*, compuesto y presentado por D. Enrique Marzo, cumpliendo con la delicada mision que se les ha confiado, y despues de haber hecho un detenido exámen, segun requiere el asunto é importancia de la obra, reconocen que el Método del Sr. Marzo llena el gran vacío que se advierte en los de otros autores, por cuanto el que nos ocupa reune las condiciones necesarias para que el discípulo consiga adquirir un buen sonido, base principal, que generalmente se ha creido debida al acaso, siendo así que es la primera condicion que debe poseer todo Profesor de *Oboé;* así como una afinacion exacta, cualidad igualmente importantísima.—La Memoria en que el Sr. Marzo da á conocer el orígen del *Oboé* y sus progresos hasta el dia, es superior á todo elogio, y revela haberse llevado á feliz término, despues de una perseverancia digna del mayor aplauso, en registrar archivos, bibliotecas y obras no aplicadas hasta ahora al estudio de los instrumentos.—El conocimiento de los registros, la marcha tan bien calculada de la respiracion y dificultades de mecanismo, amenizada con lecciones á dos Oboés, las escalas tenidas y matizadas, y por último, los diez y ocho grandes estudios con que termina, demuestran que el Sr. Marzo ha hecho un detenido y concienzudo estudio, proporcionando ejemplos prácticos á todo el que quiera dedicarse á vencer las dificultades de tan delicado instrumento.—Las nociones de *Corno ingles*, son necesarias al Profesor de Oboé, pues le hacen conocer las diferentes notaciones y su trasporte al verdadero diapason.—Por lo tanto, la Comision, obrando en justicia, no duda en manifestar, como tiene la honra de hacerlo, que su dictámen es altamente favorable á la obra de D. Enrique Marzo, el que, con su constancia y desvelos, ha logrado cimentar y perfeccionar el estudio del *Oboé*, con lo cual la juventud estudiosa obtendrá grandes resultados, y el arte le deberá un gran servicio. Madrid 6 de Diciembre de 1870.=*Presidente,* PEDRO SARMIENTO.=*Vocales,* DANIEL ORTIZ, CAMILO MELLIEZ, TEODORO RODRIGUEZ.=*Secretario,* TOMÁS FERNANDEZ Y GRAJAL.»

Lo que pongo en su conocimiento para los efectos convenientes, manifestándole al mismo tiempo mi satisfaccion por los esfuerzos dignos de elogio que hace en obsequio del arte músico, y añadiéndole, en vista del dictámen satisfactorio de la referida Comision, que con esta fecha he dado las órdenes oportunas al Profesor de esta Escuela, á cuyo cargo está la enseñanza de dicho instrumento, para que le adopte como obra de texto, por encontrarle digno de tal distincion.

Dios guarde á V. muchos años. Madrid 9 de Diciembre de 1870.

Emilio Arrieta.

Sr. D. Enrique Marzo y Feo.

INTRODUCCION.

El orígen del Oboé, ya se le haya conocido con uno ú otro nombre, es de una antigüedad tal, que se pierde en la oscuridad de los tiempos.

Testimonios dignos de respeto afirman que entre los fenicios y los caldeos se conoció una flauta ronca y de sonidos tristes, hecha con canillas de osos, que se tocaba en las fiestas religiosas, siendo comprobado este aserto por el hecho, repetido en varias crónicas, de tocarse una flauta semejante en Tiro, capital de la Fenicia, al ser tomada por Nabucodonosor el grande. Tambien se conocia en la Lidia y en otros territorios del Asia Menor, y es indudable que se usó en Africa, en la vasta region bañada por las aguas del Nilo, como lo demuestran las pinturas conservadas en las tumbas de Egipto.

Los escritores antiguos, segun Teixidor, se ocupan con variedad del Oboé en sus primeros tiempos. Los unos dicen que se llamaban flautas diestras á las que usaban los *lidios*, y siniestras á las de los *tirios*: otros afirman que ambas se conocian entre los *frigios*; pero esta misma variedad de opiniones, corrobora que en la antigüedad y en la cuna de la civilizacion, se conocia el instrumento á que me refiero; pues la Lidia, la Fenicia y la Frigia, eran paises de una misma region y de iguales costumbres. El ilustre historiador, que acabo de citar, opina que los antiguos conocieron, poco más ó ménos, los mismos instrumentos de viento que los modernos; esto es, *flautas de pico (peristomio), ancheta* ó *caña* y *traveseras*, y que bajo este supuesto debe entenderse por flauta diestra todo tubo que se tocaba, colocando los brazos frente al cuerpo, como se verifica para tocar nuestros Clarinetes, Oboés, etc.

Los Diccionarios de música que he consultado dan escasas noticias, limitándose unos á decir que el Oboé es instrumento de viento parecido á la *churumbela*, y otros que se asemeja á la *cornamusa*, asegurando muchos que antiguamente los habia de mayores y menores dimensiones, llamándose *Oboés de amor, Oboés largos* y *Oboés pequeños*. El Diccionario de nuestra lengua le da el nombre de *Obué*, y dice que es instrumento de boca muy parecido al bajon.

Lichtenthal, en su Diccionario bibliográfico, da una idea más concreta de este instrumento, diciendo lo siguiente: «El Oboé trae su orígen del instrumento

conocido con el nombre de Scialumó, el cual era un antiguo pito pastoril, que tenia una sola llave, siendo su extension desde el *fa* del primer espacio del violin hasta el *la* agudo: algunos tenian dos llaves por las que bajaban hasta el *do*, y puede afirmarse que este instrumento, de sonido claro y vibrante, dió orígen á nuestro Oboé.»

A los anteriores datos pueden añadirse otros, distribuidos en libros y documentos de varias épocas.

Antes de la invasion de los árabes en nuestra península, teniamos los españoles instrumentos llamados *chirimías,* los cuales se dividian en tiple, contralto, tenor y bajo de chirimía, y dieron orígen al albogue y al albogon, y estos al Oboé y al bajon.

Segun Soriano Fuertes, en su historia de la música española, los instrumentos churumbelas ó chirimías fueron usados por los Juglares desde tiempos remotísimos en Portugal, Galicia, Castilla y Cataluña.

En el tratado de música de Alfarabí, escrito á mediados del siglo IX en dialecto árabe, y traducido á nuestro idioma por el ya citado Soriano Fuertes, al hacer el autor referencia á un escrito del Calí Mahamud-Ibrain-Axalehí, dice que «el albogue es un instrumento aflautado, que, segun Zubeidí y Gehnarí, habia sido tomado de las zambras de los cristianos, y que á su lengua se debia atribuir el nombre que tenia, porque á la voz llamaban *voce*, y de aquí *alboce* ó *alboke*, por imitar la voz humana.

La primera edicion del Diccionario de la Academia española define la palabra *albogue* de la manera siguiente: «instrumento de música de los que llaman de viento ó boca; especie de flauta ó dulzáina: es voz árabe de la palabra *abuag*, que significa *flauta*, y con el artículo *al* acomodada la voz á nuestra pronunciacion más suave.»

De creer es que la familia del Oboé haya sido numerosísima é interesante, pues que los antiguos usaron el *Oboé-tiple* de 66 centímetros de longitud; el *Oboé-tenor* que tenia 11 centímetros más, y el *Oboé-bajo* de 1 metro y 66 centímetros. Usaron además los *torna-voce* (torna-voz) de varias dimensiones, y por consiguiente en diferentes tonos, de los que nos han quedado: el corno ingles, que creo deba ser uno de los antiguos torna-voz reformado (lo cual indico al fin de esta introduccion), y el Oboé-tenor que tambien lleva el nombre de barítono, y que está una octava baja del Oboé en *do.* Tambien conocieron un pequeño Oboé llamado por los franceses *Oboé de foret*, y por los italianos *Oboé piccolo*, que sonaba una octava mas alta que nuestro Oboé. Tenian además el *Oboé de amor*, que estaba una tercera mas bajo que el Oboé moderno; y para sustituir la parte de Oboé bajo, unos instrumentos llamados *cromornes*, en varios tonos, como tambien otro instrumento especial y raro en su forma, pero que por su sonido y efecto se adheria á la familia de los Oboés: se llamaba *cervela*, y su tubo, por medio de una disposicion particular de los agujeros, representaba un desarrollo de 1 metro y 164 milímetros, aunque en la apariencia sólo tenia de longitud 137 milímetros. Era de la figura de un barril pequeño; se tocaba con una caña semejante á la del Oboé, y tenia 16 agujeros sobre todo él.

El antiguo Oboé tenia ocho agujeros laterales: seis se tapaban con los dedos, y los dos restantes con una llave que estaba encerrada en un barrilete lleno de agujeros. La extension general de este instrumento era de una octava y una sesta desde *do* hasta *la*: su sonido era duro y chillon.

A mediados del siglo XVII, segun Mr. Fétis, toda la familia del Oboé era empleada en las orquestas para doblar las partes de Violin, Viola, Contralto, Tenor y Bajos del Violin, y para tocar solos, segun las circunstancias. Los profesores eran numerosos en la ópera; pues

habia seis Oboés altos, otros tantos segundos, así como de los demás, que todos juntos tocaban las óperas de Lulli; probándolo las partes de orquesta que existen en la Biblioteca de la Academia real de Música de Paris, y que tienen los nombres de los que las tocaban. En esta época ya se conocia el Oboé como instrumento de solo; pues en la primera mitad del siglo XVI, un músico italiano, natural de Sienna, llamado Filidori, fué á Paris y admiró á la corte de Luis XIII en sus conciertos, por la dulzura del sonido que sacaba á su Oboé. De creer es se sirviera este célebre profesor de un Oboé mejor construido que los anteriormente mencionados. Pocos años despues, y estando aun Filidori en Paris, un oboeista frances, llamado Danicau, causó el encanto de los aficionados á la música, por la perfeccion y dulzura con que tocaba el instrumento de que me ocupo.

En la primera mitad del siglo XVIII, una familia de músicos italianos, nombrada Besozzi, y oriunda de Parma, produjo muchos artistas célebres, que han brillado por su talento en Italia, Francia y Alemania. Alejandro Besozzi, el mayor de los hermanos, se estableció en Turin el año de 1740, consagrando su larga vida á aumentar el caudal de su talento de artista, y dar mejores condiciones á su instrumento. Empezó por suprimir la caja ó barrilete que encerraba la llave; hizo mejoras en el barreno del tubo, y varió la colocacion de los agujeros. Su hermano Cayetano Besozzi, que brilló en Lóndres hasta 1795, tuvo un hijo llamado Gerónimo, que tambien fué hábil oboeista, el cual marchó á Francia en 1768, y habiéndose hecho oir en algunos conciertos, tuvo el sentimiento de verse criticado por el dulce sonido que sacaba á su instrumento: pero ¡cuán impremeditada é injusta no sería la crítica, cuando los mismos que le censuraban trataron de imitarle, despues de reconocer el error en que habian incurrido! Gerónimo llevó á Francia las mejoras hechas en el Oboé por su tio Alejandro, mejoras que los constructores de este instrumento adoptaron inmediatamente.

Un aleman, profesor de Oboé, llamado Juan Fischer, fijó su residencia en Lóndres, perteneció á la real Cámara y fué rival del referido Gerónimo: perfeccionado en Italia, llegó á tocar su instrumento con tanta agilidad y dulzura, como jamás se habia conocido, siendo por consecuencia la admiracion de los ingleses y franceses. Este célebre artista dejó de ser objeto de la admiracion pública en la noche del 29 de Abril de 1800, que murió de repente hallándose en el palacio de San James, desempeñando su parte en un concierto, y en el acto de disponerse para tocar un solo.

La escuela de Oboé, fundada en Francia por Gerónimo Besozzi, produjo á Garnier y á Salentin. De este último fué discípulo Mr. Vogt, que se distinguió por su poder de ejecucion, siendo algo criticado por el sonido poco grato que sacaba á un instrumento que, en medio de su agreste sencillez, se distingue por su dulzura. Mr. Brodt, discípulo de Vogt, adquirió mejor sonido que su maestro, y reunió á la agilidad de este el gusto más delicado.

Uno de los hombres que más contribuyeron á perfeccionar el Oboé, fué De-Lausse, constructor de instrumentos en Paris, pues fijó toda su atencion y esmero en las proporciones del taladro para el tubo interior, y consiguió dar al Oboé una igualdad y pureza desconocidas hasta entónces. Tal era el mérito que tenian los Oboés fabricados por él, que se buscaban con especial interes por todos los hombres amantes del arte y ganosos de reputacion.

Puede asegurarse, sin incurrir en la nota de exagerados, que los asiduos estudios del eminente artista Alejandro Besozzi y del hábil fabricante De-Lausse son los que han abierto la senda de perfeccion del Oboé, habiendo contribuido de 70 años acá muchos artistas y

fabricantes, por medio de llaves y anillos movibles, á elevarlo al grado de justa afinacion en que lo conocemos: para ello empezaron por poner en la pieza del centro del instrumento una llave para el *mi b*, además de la que tenia para el *do*; otra para el *fa sostenido*, y en la pieza superior otra para el *la b*.

Sin embargo de estas mejoras hubiera seguido, aunque en pequeña escala, con el defecto de los demás instrumentos de viento, si Mr. Brodt, célebre por su raro talento de ejecucion, no hubiera hecho de la construccion del Oboé el objeto de sus meditaciones. Este distinguido artista coronó sus esfuerzos de inteligencia con la adquisicion de los modelos y taladros de Mr. De-Lausse: buscó despues las mejores dimensiones del tubo, y habiéndolas encontrado, consiguió el resultado feliz que ansiaba. Empero, conociendo la dificultad de la emision de los sonidos graves del instrumento, concibió la idea de alargar y estrechar el tubo por la parte inferior, haciendo bajar la extension de aquel al *si natural*, al *si b* y aun al *la*, consiguiendo por este mecanismo que las notas *do* y *re* del antiguo Oboé fuesen emitidas con más facilidad y dulzura. Asi ganó cada vez más en construccion y afinacion, llegando á tener hasta diez y doce llaves.

En tal estado el Oboé, se creia que habia llegado á su total perfeccion, cuando poco despues del año 1830, aparece inusitadamente un nuevo sistema que destruye al antiguo. Mr. Theobald Boëhm, flautista de la real capilla de Munich, hábil constructor de instrumentos de viento, y hombre de un talento poco comun en la aplicacion de la acústica al tubo, dió á su Flauta una construccion verdaderamente racional y esmerada, consistiendo esta en la abertura de los agujeros á distancia igual, y de tal modo que, abiertos sucesivamente, cada uno de ellos produjera medio tono. Los dedos eran pocos para atender al manejo de las llaves ordinarias, alternar con los agujeros y sostener el instrumento, lo cual le obligó á buscar un medio, para que con un sólo dedo se produjese una accion doble; esto es, que colocado un dedo sobre un agujero, no sólo le cerrase, sino que hiciera cerrar ó abrir otro ó varios de ellos, habiendo conseguido su objeto por medio de unos anillos que pusieran en movimiento unas barritas correspondientes á otros agujeros más distantes, para que con nueve dedos todos fuesen servidos.

El primero que hizo uso en Paris de la Flauta de Boëhm fué Mr. Coche, profesor de dicho instrumento en aquel Conservatorio, el cual, con sus inspiraciones, impulsó á Mr. Augusto Buffet á construir una que diferia en algun tanto de las del sabio acústico de Munich. Otros profesores inteligentes, apreciando la racional idea en que descansaba el nuevo sistema, siguieron la senda trazada por Mr. Coche, y, unidos con el hábil constructor Buffet, lo aplicaron Klosé al Clarinete, Gebauer al Fagot y Brodt al Oboé.

Mr. Triebert, hábil fabricante de instrumentos de madera, y hermano del distinguido profesor de Oboé del mismo nombre, añadió á sus bien concluidos Oboés de llaves, despues de la citada época, algunos anillos que, aunque en diferente disposicion que los de Boëhm, perfeccionaron el antiguo sistema, dándole más afinacion é igualdad en sus sonidos, y distinguiéndole con el nombre de *Oboé sistema misto ó sistema Triebert,* construyéndolos tambien hoy muy superiores del sistema Boëhm, con el nuevo taladro calculado por este, y algunas ligeras pero ventajosas modificaciones introducidas por él en el mecanismo.

Uno de los artistas que más contribuyeron á propagar el Oboé sistema Boëhm, haciéndolo oir en los muchos conciertos que dió en diferentes paises, y escribiendo para él multitud de piezas, fué nuestro compatriota *D. Pedro Soler*, fallecido prematuramente en Paris el

año de 1850, en donde ocupó los primeros puestos del arte, y cuyo superior talento rivalizaba con su modestia.

Tambien Mr. Baré, profesor de Oboé del teatro Cowen-Garden, de Lóndres, unido con Mr. Triebert, ha perfeccionado aún más el Oboé de llaves, aumentando estas su número sin dejar de tener algunos anillos, y llevando esta clase de Oboés el nombre de *Oboés del sistema Baré.*

El Oboé, por su patético sonido, es capaz de mover las pasiones. Iriarte, en su Poema de la Música, dice: «Esta excelencia conviene al Oboé con particularidad, por ser el instrumento más semejante á la voz humana.» Sus dulces acentos son empleados en la música religiosa como en la dramática. En esta última, lo mismo expresa el sentimiento del amor, que las armonías de la naturaleza; lo mismo imita el tierno canto maternal, que los agrestes sonidos pastoriles. Su sonido es el producto de un instrumento pequeño, pero tal es su vigor, que sobresale muchas veces á los demás en las orquestas más numerosas, á la manera que la modesta violeta, colocada en un vasto jardin, despide mayor fragancia que las más orgullosas flores.

Así como el Violin tiene la Viola, que es su contralto, del mismo modo el Oboé tiene el *Corno ingles*, que toca á una 5.ª baja de él, á causa de la mayor longitud de su tubo, razon por la que se le ha dado la forma curva de los antiguos torna-voces, y á algunos la de cortados al ángulo: hoy, por medio de los anillos, se le da la forma recta, y sólo el tudel tiene la curva para mayor comodidad de los brazos. En el año de 1760 se dió á este instrumento el nombre de *Corno ingles*. Mr. Fétis, sábio músico y escritor, no concede el mérito de la invencion á Ferlendi, de Bérgamo, padre de un oboeista que se hizo oir con buen éxito en el teatro Italiano de Paris el año de 1816 (como lo afirman Gervasoni en su *Nueva teoría de la música* y Lichtenthal en su *Diccionario de los términos de este arte):* Fétis concede esta gloria á un fabricante de instrumentos, nacido en Alemania y establecido en Lóndres, cuyo nombre no recuerda; pero declara que Ferlendi, padre, fué uno de los primeros oboeistas que hicieron uso de él.

No admite duda de que este instrumento tiene poca antigüedad, con la denominacion de Corno ingles, pero parece que la invencion se reduce al nombre que lleva, pues en tiempos anteriores lejanos habia instrumentos de esta clase en diversos tonos, y uno de estos, reformado, debe ser el Corno ingles actual; por ejemplo, pudiera ser uno de los antiguos llamados torna-voz. Su sonido es patético y apropiado para las romanzas, movimientos lentos, etc.

Hoy conocemos á mas del Oboé en *do* y del Corno ingles, un Oboé pequeño llamado pastoral, del cual los hay en dos diferentes tonos; en *sol* ó en *la bemol,* quinta ó sesta menor más alta que el Oboé en *do*, cuyo sonido es bastante poderoso, y la naturaleza de su timbre á propósito para significar música pastoril: tambien conocemos otros Oboés en *mi bemol, re bemol* y *si bemol;* y finalmente, el ya mencionado Oboé tenor llamado barítono, el cual, sin embargo de estar á una octava baja del Oboé en *do,* su sonido es bello y no carece de poder.

Indicado ya, como producto de las noticias que he podido adquirir, el origen del Oboé, y anotadas las diferentes fases porque este instrumento ha pasado hasta elevarse al grado de perfeccion en que hoy se encuentra, cúmpleme consignar mi vehemente deseo de que este pequeño ensayo, hijo de mi amor al arte, que desde la niñez profeso con orgullo, produzca, cuando ménos, el beneficio de animar artistas de talento á la realizacion de otro más completo y luminoso trabajo.

Madrid Octubre de 1870.

ENRIQUE MARZO.

PLAN DE LA OBRA.

Al escribir el presente método he fijado toda mi atencion en ir presentando gradualmente las dificultades, á fin de que el discípulo las vaya venciendo poco á poco, y evitar de este modo el que se desanime en el trascurso de tiempo que se necesita para adquirir una buena embocadura y digitacion en el Oboé.

La introduccion que precede, compuesta de una ligera reseña histórica del Oboé, la he puesto con objeto de que el discípulo adquiera conocimiento del orígen de aquel, y de las réformas que en él se han ido verificando, ya en su forma, ya en el aumento de llaves y de mecanismo.

La parte de teoría he tratado de ponerla, á la par que concisa, clara y terminante, para que el discípulo, convencido de las razones que expongo, siga con constancia los preceptos que en ella indico, lo que le recomiendo muy especialmente por ser de ventajosa útilidad.

La marcha que he seguido en los ejercicios de embocadura es la de tomar por punto de partida el sonido más fácil de emision, que lo es el *sol* de la 2.ª línea, seguir sucesivamente los demás, sea descendiendo ó ascendiendo, hasta toda la extension del primer registro: llegado á este caso comienzo á presentar ejercicios de digitacion con articulaciones.

Siendo difícil el pase del registro primero al segundo, despues de los ejercicios de emision hasta el *fa natural* de 5.ª línea, he puesto ejercicios de dicho pase y de toda la extension ya conocida, y coloco una escala del género cromático, con el fin que el discípulo empiece á hacer sonidos de larga duracion y con diferentes matices.

A continuacion pongo seis lecciones melódicas á dos Oboés, con objeto de que el discípulo comience ya á sostener y acentuar la melodía, para cuyo efecto he procurado que las frases permitan poderse aspirar en todas ellas con facilidad y descanso.

En el resto de la emision de los sonidos del segundo registro, así como en todos los del tercero, he seguido la misma marcha que dejo indicada para los anteriores, cuidando al mismo tiempo de los matices y del progreso en la digitacion.

Despues he puesto dos modelos de escalas corridas y de todos los intervalos; el primero en el tono de *do natural mayor*, y el segundo en el de *sol natural mayor;* para que despues que sean bien ejecutados en los tonos en que están escritos, los trasporte el discípulo á los diferentes tonos que en su lugar indico. Estos ejercicios, si se practican con constancia, comenzando el estudio de ellos á un movimiento lento, acelerándole gradualmente hasta la mayor velocidad, y cuidando siempre de hacerlos con afinacion, producen resultados muy ventajosos, pues con ellos se adquiere seguridad en la embocadura, agilidad en los dedos y práctica en los trasportes.

He procurado que los diez y ocho estudios, que en diferentes tonos se encuentran despues, reunan las condiciones de ser á la vez que melódicos, progresivos en las dificultades del mecanismo, recopilando en ellos todo lo concerniente á embocadura, articulaciones, matices, digitacion, etc.; y por último, he puesto ejercicios de escala en todos los tonos, mayores y menores, por medio de los cuales puede llegarse á adquirir gran agilidad en los dedos.

Como apéndice doy nociones del Corno ingles, de los casos en que suelen emplearse sus dulces acentos, y demuestro, por medio de ejemplos, las diferentes claves en que se ha escrito su parte, y en la que hoy generalmente se le escribe.

MÉTODO DE OBOÉ.

Division de los sonidos del Oboé.

Los sonidos del Oboé se dividen en tres registros. El primero, comprende desde *si* bajo el pentágrama, hasta *do sostenido* del tercer espacio con todos los agujeros destapados; el segundo, desde dicho *do sostenido* con la llave 3, hasta *do* natural sobre el pentágrama; y el tercero, desde *do sostenido* siguiente, hasta *fa* sobre agudo.

Nada más fácil que emitir más altos ó mas bajos de su verdadera entonacion, los sonidos que se comprenden en la extension de los tres registros indicados: para evitar que esto suceda, aconsejo á los discípulos que, ántes de empezar á estudiar, tomen el tono del *corista*, con el fin de que les sirva de base para la afinacion.

Los sonidos del primer registro, son los más seguros para la afinacion, así como los más fáciles de llenar y emitir con redondez. Los del segundo registro, son más inciertos y débiles, por cuya razon debe ponerse especial cuidado en emitirlos con amplitud y bien afinados, principalmente desde *sol* á *do* sobre el pentágrama.

Los sonidos del tercer registro, aunque no tanto como los últimamente indicados del segundo, son tambien muy débiles, por lo que se emitirán con las mismas condiciones que aquellos.

De la caña.

Las cañas de construccion francesa son las que creo más convenientes para la mejor elasticidad del sonido, si bien deberian tener algo más de entereza, cuya falta se explica, porque á los franceses les gusta el sonido del Oboé delgado y vibrante, miéntras que á los españoles les agrada el redondo y grato; pero si es conveniente que la caña sea algo más entera, debe tambien cuidarse de que despida bien y con toda libertad, tanto los sonidos graves, como los agudos.

El mejor medio de aprender á construir la caña es recibir instrucciones prácticas de quien las sepa construir; y cuando este medio no pueda adoptarse, se deberá adquírir una máquina de las inventadas para este objeto por el hábil factor de Oboés y otros instrumentos de madera, Mr. Triebert, de Paris, así como una caña del mismo autor: se estudiará bien la ligazon de esta sobre el tudel, que es el tubo de metal en que se apoyan las dos palas de la caña; despues se deshará con cuidado dicha ligazon, y se verá la cantidad de caña que hay sobre el tudel; se observará muy detenidamente, al través de la luz, el raspado que tiene por la parte de la corteza, puesto que del raspado, que debe ser muy igual y de ménos á más, depende principalmente el que la caña despida bien ó mal el sonido; y finalmente, se estudiará el objeto de las herramientas que contiene la caja de la máquina ya mencionada, con lo cual no será muy difícil conocer el destino de cada una de ellas.

La clase de cañas que es mejor para hacer las de Oboé, es aquella que reuna las condiciones de ser fresca, de tez y hebra finas, que el canuto sea derecho y que en su circunferencia dé el ancho de unas tres cañas.

Modo de tener el Oboé.

El cuerpo inferior del Oboé se tomará con la mano derecha: con los dedos índice, de corazon y anular se taparán los tres agujeros que tiene en su superficie, así como el meñique estará dispuesto á mover las espátulas de las llaves que se encuentran frente á él, y el pulgar se colocará detras del segundo agujero para sostener el Oboé. Con la mano izquierda se tomará el cuerpo superior del instrumento, colocando los dedos por el órden fijado para la mano derecha, y poniendo el pulgar de aquella en disposicion de mover fácilmente las llaves ó mecanismo que se encuentra frente á él.

Los dedos deben colocarse un poco arqueados y sin rigidez sobre los agujeros, y tapar estos con la yema de

aquellos, cuidando de que no se escape el aire. Cuando los dedos se levanten para ejecutar, no se elevarán más que unos siete milímetros perpendicularmente sobre los agujeros, conservando su posicion arqueada, y los que tengan que mover alguna llave ó mecanismo, volverán inmediatamente despues á su posicion primitiva.

Posicion del cuerpo.

La posicion derecha y natural del cuerpo es la más conveniente para tocar el Oboé. La cabeza debe estar derecha, á fin de que la garganta tenga la libertad necesaria para que el aire pase por ella con facilidad; los hombros caidos naturalmente; el pecho avanzado y embebido el vientre, con el objeto de que los pulmones y el diafragma (músculo que hace las funciones de un fuelle y que separa á aquellos de la cavidad abdominal) jueguen libremente; las piernas naturalmente caidas; las puntas de los piés un poco inclinadas hácia afuera, pero de modo que de un talon al otro haya la distancia de unos doce centímetros.

Si se hubiese de tocar sentado, la cabeza y el cuerpo estarán en las posiciones indicadas, las piernas naturalmente dobladas, y de rodilla á rodilla deberá haber la distancia de unos veinticinco centímetros.

Cuando se lleve el Oboé á la boca, conservando la cabeza derecha y el cuerpo como se ha dicho, el brazo izquierdo se separará del cuerpo como unos siete centímetros, y el derecho algunos más, de modo que el instrumento forme un ángulo agudo con la linea perpendicular del cuerpo.

De la embocadura.

Los labios cubrirán ligeramente los dientes á fin de que estos no toquen en la caña, de la cual debe entrar en la boca como dos terceras partes del largo de la pala, entrando más ó ménos, segun el grueso ó finura de los lábios. Llámase *pala* al trozo de caña que está descubierto en la parte alta del torzal que la liga al tudel.

Los labios se colocarán suavemente sobre la pala de la caña, procurando no oprimirla, y cuidando de que el labio inferior se adelante un poco al superior, para que sea más fácil la emision de las notas graves.

Puesta la caña en la boca del modo anteriormente dicho, se tratará de hacerla sonar, emitiendo el aire por dentro de ella, y no se colocará en el Oboé hasta adquirir la conviccion de que se hace sonar bien, que los labios no la oprimen y que por entre ellos no se escapa el aire.

De la respiracion.

La respiracion se verifica por medio de dos movimientos esenciales: el primero es la inspiracion, por medio del cual se dilatan y llenan de aire los pulmones, y el segundo es la espiracion por el que los pulmones se contraen y devuelven el aire que han recibido.

Los dos movimientos de inspiracion y espiracion de que se compone el acto de la respiracion, son auxiliados por las fuerzas musculares que rodean las vias aéreas, siendo una de las más activas la que representa el músculo diafragma, en el cual estriban los pulmones.

Para aspirar con facilidad se entreabrirán los labios á fin de dar entrada al aire; se adelantará la tabla del pecho y se embeberá al mismo tiempo el vientre, procurando no descomponer la embocadura ni la posicion del cuerpo, y que el aire no haga ruido al pasar por entre los labios y por la garganta.

Siendo, como es, tan estrecha la abertura ó boca de la caña del Oboé, y pasando por consecuencia el aire parsimonialmente, recomiendo mucho que se haga, prescindiendo del instrumento, un especial estudio de la respiracion del modo siguiente.

Es necesario acostumbrar á los pulmones á contener gran cantidad de aire por espacio de algunos segundos, lo que se conseguirá procurando que el movimiento de la inspiracion sea paulatino y sin intermision, efectuando del mismo modo el de la espiracion.

Cuando se haya acostumbrado á los pulmones á recibir gran cantidad de aire, y cuando en su vista los movimientos de inspiracion y espiracion se realicen con facilidad, deben hacerse ejercicios de rápidos movimientos de inspiracion para conseguir el tomar bien, y sin que resulte ruido alguno, *las medias respiraciones* que hay que emplear, muy especialmente al ejecutar una

frase musical, si esta es formada por una melodia sostenida.

Siendo de suma importancia el frasear bien, y contribuyendo al buen fraseo el tomar las respiraciones oportunamente, recomiendo que en todo el curso de esta obra, sólo se tomen respiraciones enteras en las pausas ó esperas, y médias respiraciones en donde se hallen unas comitas sobre las notas, que es el signo adoptado para indicarlas.

Confio en que con esta base práctica, observando despues á los buenos artistas, y concluyendo por estudiar armonía para conocer las cadencias, semi-cadencias, etc., llegarán los discípulos á frasear con elegancia y correccion, lo cual es indispensable para figurar dignamente en el arte.

En corroboracion de cuanto dejo dicho, termino esta materia trascribiendo á continuacion, para que se tenga presente, lo que dice el doctor en Medicina de la facultad de París, Mr. Segard, en su obra titulada *Higiene del cantante*:

«El cantante que sabe respirar, triunfa sin esfuerzo ni fatiga de la mayor parte de las dificultades; mas aquel que por no saber respirar llega desfallecido á la conclusion de una frase, se priva de los más benéficos recursos del arte, hace ver al público su impotencia, haciendo además partícipes de su fatiga y embarazo á los que le escuchan.»

Estos consejos del eminente higienista, aunque dados á los cantantes, son aplicables á los que tocan instrumentos de viento en general, y muy particularmente el Oboé.

Emision del sonido.

Puesta la caña en la boca, como se dijo anteriormente, se apoyará bien la lengua en la punta de la pala inferior de la caña, se aspirará entreabriendo los labios y volviéndolos á cerrar para que el aire no se escape, se dará impulso á este dirigiéndolo por la boca de la caña y procurando no inflar los carrillos, dando al mismo tiempo rápida y vigorosamente á la lengua el movimiento ortológico que se emplea para pronunciar la sílaba *di*. Este ejercicio, que al principio deberá hacerse despacio y despues más de prisa, hasta conseguir hacerlo con la mayor limpieza y agilidad posibles, se repetirá frecuentemente, pudiendo despues de ello colocar la caña al Oboé, el cual se cojerá y llevará á la boca, colocando los dedos, la cabeza, los brazos y el cuerpo como se deja dicho en otro lugar.

Consejos sobre el estudio.

Es necesario en un principio no estudiar más que de cinco á seis minutos seguidos, lo que se verificará cuatro ó cinco veces al dia, debiendo descansar desde el momento en que se conozca que los labios empiezan á cansarse: de no hacerlo así, nó podrá formarse una buena embocadura, pues cuando los labios se fatigan, instintivamente se aprietan los dientes con el fin de que el aire no se marche por entre aquellos, y de esto resultan graves males, como son, el que la embocadura se descomponga, que la caña se chafe, que el sonido resulte débil é impuro y que la afinacion sea inexacta.

Cuando se conozca que la embocadura va adquiriendo fuerza, se aumentará el número de minutos de duracion del estudio, pero no pasando en los primeros meses de media hora seguida.

El mejor síntoma para conocer el momento en que debe suspenderse el estudio, es que los labios empiecen á cansarse, lo que á unos discípulos sucede ántes y á otros despues, siendo esto el resultado natural de las condiciones físicas del individuo.

Despues de haber comido, no se estudiará hasta que el estómago haya hecho la digestion de los alimentos; pues la plenitud de aquel causa la contraccion del diafragma, por cuya causa la respiracion se hace pesada y dificultosa; y si el discípulo se obstina en querer estudiar miéntras se verifica la referida funcion estomacal, no sólo se expone á graves consecuencias, entre ellas á sufrir indigestiones y desórdenes en la circulacion, sino tambien á adquirir un aneurisma; pues que rechazados los pulmones hácia la parte superior y no pudiendo llenarse de aire, como debieran, y con los esfuerzos naturales que hay que hacer para la emision de los sonidos del instrumento, se obliga al corazon á contraerse violenta y frecuentemente.

No se crea, por lo que llevo dicho, que el estudio del Oboé pueda ser perjudicial para la salud; muy al contrario: pues haciéndose el estudio con las precauciones indicadas, todos los músculos que toman parte en el acto

de la respiracion, se desarrollan y adquieren mayor fuerza y vigor, favoreciendo poderosamente el organismo.

No fijo el tiempo que debe trascurrir desde la comida hasta la hora del estudio, porque esto depende de las condiciones del individuo y de la clase de alimentos que haya tomado: sólo aconsejo que no se empiece á estudiar hasta pasadas unas dos horas, por lo ménos, despues de haber comido, ateniéndose siempre el individuo á las observaciones que haya hecho respecto de la mayor ó menor facilidad con que efectúa la digestion.

Recomiendo muy particularmente á los discípulos, que nunca empiecen el estudio de la leccion, que deban aprender, sin ántes haber hecho ejercicios de embocadura con notas tenidas y despues filadas, cuidando siempre de que la afinacion sea exacta y el sonido grato y redondo.

Diferentes sistemas de Oboés que están en uso.

El mejor y mas perfecto sistema de Oboé es, á mi juicio, el llamado *Sistema Bœëm* ó *de anillos movibles,* fundando mi opinion favorable á él, en que, la bien estudiada proporcion de su taladro y la acertada distribucion de sus agujeros, hacen que todas las notas salgan afinadas y de un timbre y redondez perfectamente graduadas. De este sistema existen dos modelos igualmente perfectos en afinacion y homogeneidad de sonidos, siendo el uno el primitivo construido por A. Buffet y otros factores, y el otro, el último modificado por Triebert.

Despues sigue el llamado *sistema misto,* en el que sin cambiar las posiciones del antiguo Oboé, se han perfeccionado ciertas notas defectuosas con el auxilio de algunos anillos, existiendo tambien en este sistema algunas pequeñas diferencias, segun los artífices que los construyen y los artistas que los encargan ó dirigen, y por último existe el *antiguo sistema*, que solo consta de seis agujeros y 6, 8, 10 ó más llaves, el cual conserva los defectos de afinacion y de homogeneidad que le son propios.

Deseando que este método sirva para todos los mencionados sistemas, pongo á continuacion tablas con la extension cromática, y posiciones que deben emplearse en cada uno de ellos, á fin de que cada discípulo se guie por la correspondiente al instrumento que posea.

MÈTODO COMPLETO POR

D. Enrique Marzo.

Precio 4 rs.

ESCALA DE OBOÉ Y DE CORNO INGLÉS

con 6, 8 y 10 llaves. (Antiguo sistema.)

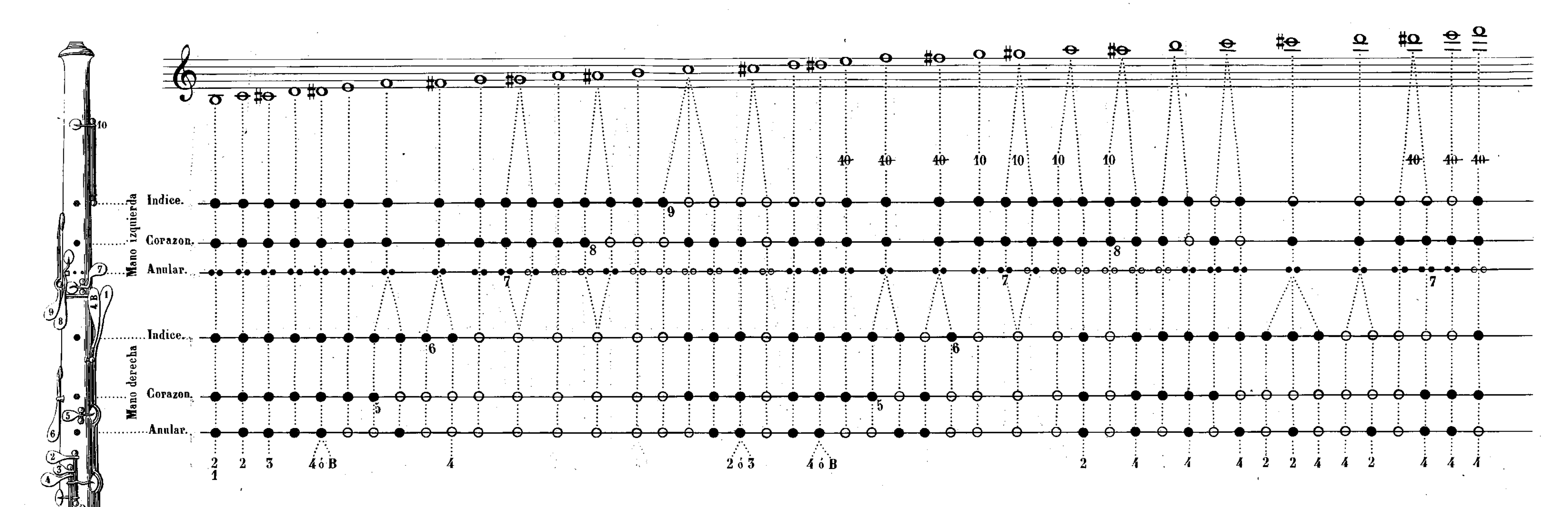
EDITOR D. ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.



Propiedad.





Esplicacion de la escala.

Los puntos negros que están debajo de las notas, indican los agugeros que deben taparse con los dedos respectivos; los ceros denotan los agugeros que se han de dejar descubiertos; los números designan las llaves que es preciso emplear, y cuando están atravesados por una línea, su uso queda á voluntad del ejecutante. El agugero que se tapa con el dedo índice de la mano izquierda solo deberá cubrirse por mitad cuando lleve este signo ⊖. Las llaves 1, 4 B y 7 se mueven con el dedo pequeño de la mano izquierda: las 2, 3, 4 y 6 con el pequeño de la mano derecha: la 5 con el anular de la misma: las 8 y 9 con el índice de la propia, y la 10 con el pulgar de la izquierda.

NOTA. Los que posean oboés con menos llaves de las indicadas en la presente escala, no podrán servirse de las posiciones en que figuren las llaves que les falten, y por consiguiente deberán concretarse á emplear las que siguen en cada caso.

MÉTODO COMPLETO POR

D. Enrique Marzo.

Precio 4 rs.

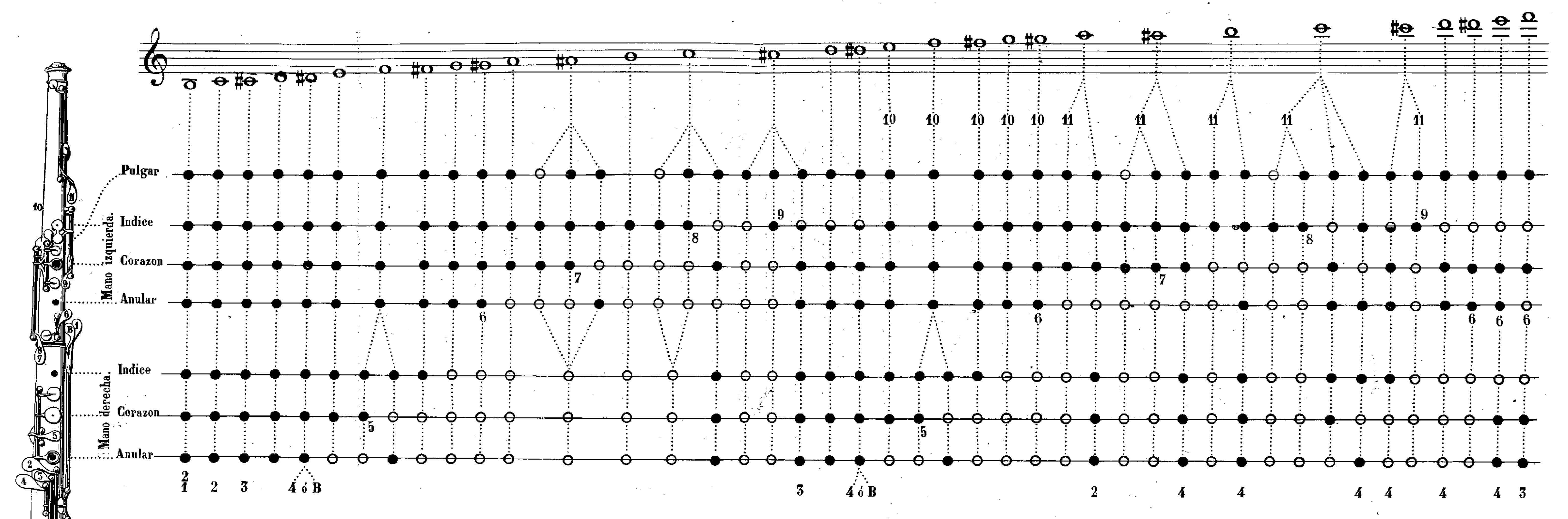
ESCALA DE OBOÉ Y DE CORNO INGLÉS SISTEMA MISTO

ó sea el antiguo perfeccionado por medio de varios anillos.

EDITOR D ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.

Propiedad.



Esplicacion de la escala. Los puntos negros que están debajo de las notas indican los agugeros que deben taparse con los dedos respectivos; los ceros denotan los agugeros que se han de dejar destapados; cuando se encuentre este signo ⊖ se colocará el dedo índice de la mano izquierda un poco mas abajo que de ordinario sobre la chapita de metal, pero sin que cubra el agugerito que hay en la parte superior de la misma; los números designan las llaves que deben emplearse con los dedos siguientes: Las llaves 1, B y 6 se mueven con el dedo pequeño de la mano izquierda: las 2, 3 y 4 con el dedo pequeño de la mano derecha; la 5 con el anular, y las 7 y 8 con el índice de la misma mano; la 9 con el anular de la izquierda; la 10 con el pulgar y la 11 con la segunda falange del índice de la misma. (La llave 10 no aparece en el dibujo por hallarse situada en la parte inferior del instrumento.)

NOTA. Hay oboés de este sistema que carecen del 7.º agugero, el cual segun se indica en esta escala, debe taparse con el dedo pulgar de la mano izquierda, en cuyos instrumentos solo podrán ejecutarse estas cuatro notas [notas] con las segundas y terceras posiciones que respectivamente tienen marcadas. En cuanto á las llaves 7 y 8, hay algunos oboés en que se abren ambas con una misma espátula, y otros en que cada una tiene su espátula especial, pero tanto la una como las dos se abren con el dedo índice de la mano derecha. Hay tambien algunos oboés que carecen de la llave 9, en los que no puede hacerse uso de las segundas posiciones indicadas para estas notas [notas] las cuales son útiles para trinos.

MÉTODO COMPLETO POR

D. Enrique Marzo.

Precio 4 rs.

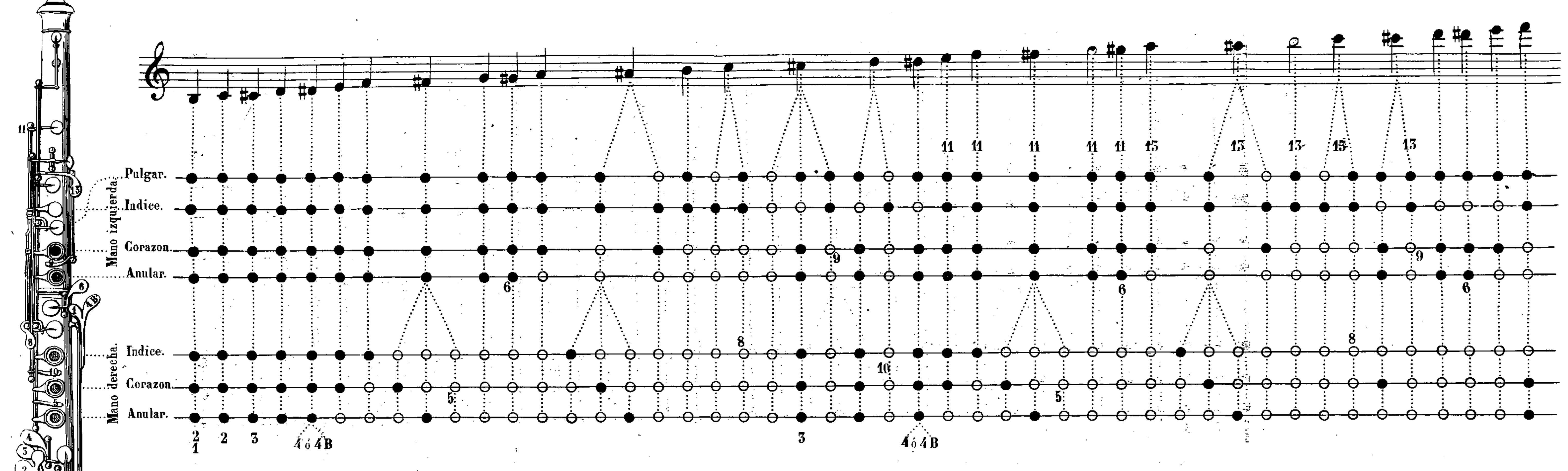
ESCALA DEL OBOÉ Y DEL CORNO INGLÉS SISTEMA BOËHM,

segun el último modelo modificado por Triebert.

EDITOR D. ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.

Propiedad.



Esplicacion de la escala.

Los puntos negros que están verticalmente debajo de las notas, indican los agugeros que deben taparse con los dedos respectivos; los ceros denotan los agugeros que se han de dejar descubiertos y los números designan las llaves que deben emplearse. La llave 11 que no se vé en el dibujo se abre con la yema del dedo pulgar de la mano izquierda; la llave 13 con la segunda falange del índice de la misma mano; las 2,3 y 4 con el pequeño derecha, la 5 con el anular, la 8 con el índice y la 10 con el de corazon de la misma; las 1, 4 B y 6 con el pequeño izquierda y la 9 con el anular de la misma.

Trinos. Los de se ejecutan poniendo la posicion de *DO* ♯ y batiendo la llave 4 B con el dedo pequeño de la mano izquierda. Los de poniendo la posicion de *SOL* ♯ y batiendo con el dedo corazon de la mano izquierda sin soltar la llave 6. Los de poniendo el dedo corazon de la mano derecha sobre su anillo y batiendo con el de igual nombre de la izquierda. Los de poniendo la última posicion de *LA* ♯ y batiendo con el dedo corazon de la mano izquierda. Los de poniendo la posicion de *SI* ♮ y batiendo la llave 8 con el dedo índice de la mano derecha. Los de poniendo la posicion de *SI* ♮ y batiendo la llave 9 con el dedo anular de la mano izquierda. Los de poniendo la 1ª posicion de *DO* ♮ y batiendo la llave 10 con el dedo corazon de la mano derecha.

NOTA. La escala del primitivo modelo de oboé sistema Boëhm solo difiere de la presente en tres casos. 1º para ejecutar el *FA* ♯ de ambas octavas con la llave nº 5 debe quedar el dedo índice de la mano derecha sobre su anillo. 2º para ejecutar el *LA* ♯ grave y el agudo con la última posicion indicada en cada uno, hay que abrir con el dedo índice de la mano derecha una llave que está colocada junto á la nº 8 conservando el pulgar de la izquierda sobre su espátula. 3º para trinar hay una llave sobre el 3er anillo, la cual se ha suprimido en el presente sistema por hacerse dicho trino con la llave 4 B. *Advertencia.* No existiendo en el sistema representado en esta escala la llave nº 7 para *LA* ♯ ni la nº 12 para el trino de mencionado, por hacerse con otras posiciones mas ventajosas, se han pasado en claro dichos números y dado los correlativos á las llaves superiores para evitar confusion á los que pasen de un sistema á otro.

Siendo el *sol* del primer registro del Oboé uno de los sonidos mas fáciles de emitir, por él se dará princípio á hacer sonar el instrumento.

Ejercicios.




13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.



La emision de los sonidos *do* y *si* ♮ graves, es mas difícil que la de los ya practicados; por lo que, tanto para efectuar la del uno como la del otro, se procurará no oprimir nada la embocadura, cuidando al mismo tiempo de que el aire no se escape por entre los labios.



Articulaciones.

Picado; Ligado; Picado-ligado y Staccato.

El *picado* se efectua dando un golpe de lengua á cada nota como se ha practicado hasta aqui, y se marca por medio de un punto colocado encima ó debajo de las notas.

El *ligado* se verifica dando un golpe de lengua á la primera de las notas que se hallan encima ó debajo de una linea curva que es la que lo designa, haciendo que todas las que siguen á la primera de aquellas, sean emitidas por el mismo impulso y con seguridad en la afinacion.

El *Picado-ligado* se ejecuta dando á cada nota un golpe de lengua suave como cuando se pronuncia la silaba *re* en las palabras derecho, aire etc. y se marca con puntos como el picado y con una línea curva por encima ó debajo de ellos.

El *staccato* se realiza dando á cada nota un golpe de lengua mas enérgico y rápido que en el picado, quitando á cada figura la mitad del valor que representa y guardando silencio en la otra mitad, y se marca por medio de una rayita colocada encima ó debajo de las notas.

El *staccato* es de mejor efecto en el oboé en las piezas de conjunto que en los solos, por lo cual debe emplearse con gran precaucion.

A. R. 1505.

Ejercicios de articulacion.




6.
7.
8.
9.
10.

Sonidos del 2º registro.

Para la emision de los sonidos del segundo registro, asi como para los del tercero, de los que despues se tratará, no se dará mayor presion á los labios que la que se ha dado para la emision de los del primero, pues que con la misma presion de embocadura deben emitirse el [nota] que el [nota]. La diferencia que hay en el modo de emitir el uno ó el otro, solo consiste en el menor ó mayor impulso que se dá al aire.

No se empieza el estudio de la emision de los sonidos del segundo registro por la del [nota] y si por la del [nota] por ser esta algo mas fácil que aquella.

(Nota) En los dias que se estudien los ejercicios siguientes, no se dejarán de practicar los anteriores, pues de lo contrario se perdería la embocadura ya adquirida en la emision de los sonidos del primer registro.



Ejercicios para el paso del 1º al 2º registro.



Matices.

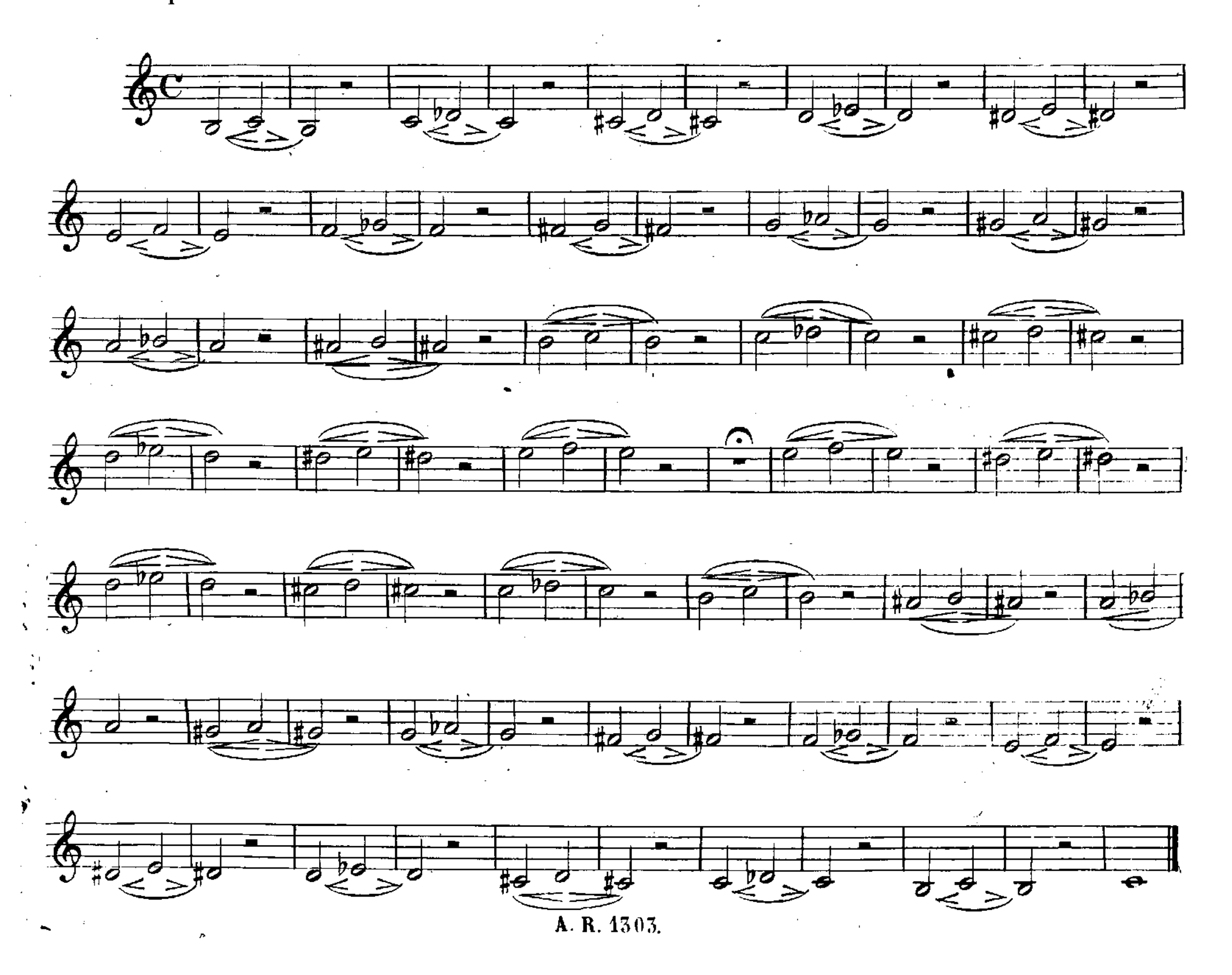
En música se llama matizar al emitir los sonidos con mas ó menos fuerza, cuyo estudio es de la mayor importancia, porque los matices ejecutados con arte producen los mas bellos efectos y distinguen al verdadero artista del adocenado.

Los que se dediquen al estudio del Oboé habrán aprendido con el solfeo el significado de las palabras, letras y signos con que se indican los matices, asi como el de las que se emplean para determinar el movimiento y el carácter de cualquier pieza de música, por lo que omito su esplicacion.

Siempre que en adelante se empieze á estudiar, deberá hacerse la escala del género cromático que á continuacion se encuentra, primero fuerte sin exageracion, despues piano y luego creciendo y disminuyendo segun está indicado, pero cuidando mucho de que el timbre, ó sea la buena calidad del sonido, no se altere en ningun caso, y de que la entonacion sea siempre justa.

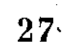
Cuanto mas despacio se estudie el siguiente ejercicio mayores ventajas resultarán para la embocadura y para el sonido, debiendo aspirar bien antes de cada grupo de tres notas y concluirlo antes de que el aire aspirado se consuma por completo.

Si en el trascurso de este ejercicio se cansasen los labios, deberá suspenderse un rato y continuarlo despues.



Las siguientes lecciones las he puesto para dos Oboés con objeto de que el discípulo pueda tener al oido una guia para la afinacion, asi como tambien y con el mismo fin, las he añadido el bajo numerado para que si hay ocasion sean acompañadas con piano, guitarra ó cualquiera otro instrumento análogo.





dol.

Andante.

3.ª

dol.

p

mf

A. R. 1303.

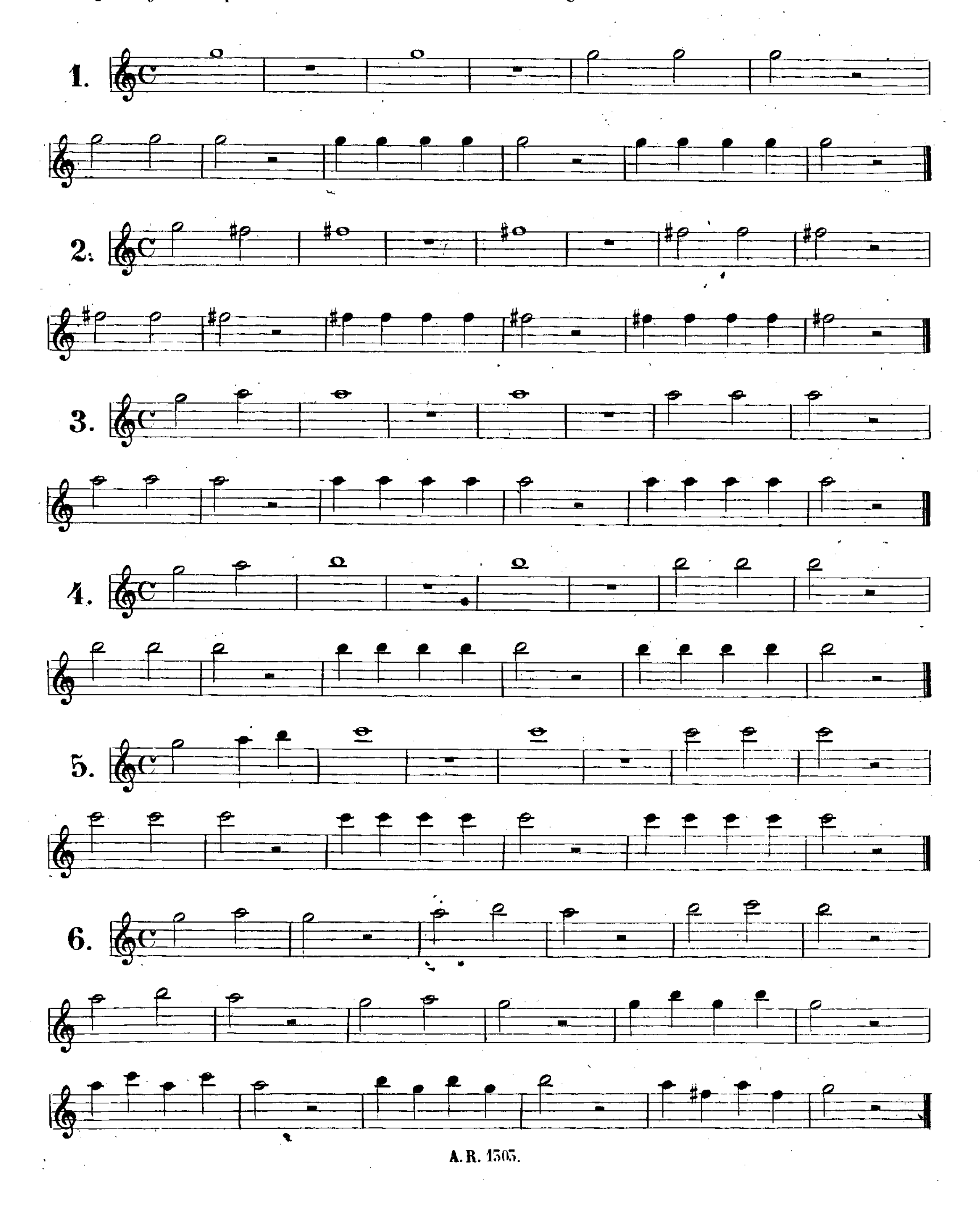

dol
mf
p
dol
mfr
Allegretto.
4.ª
dol.
p
mf
p
dol.


mf
Andte sostenuto.
5a
dol.
p
mf


dol.
p
dol.
p
mf
Allegro.
6ª
fr
mfr
p


dol.
p
dol.
fr
mfr
fr

Siguen ejercicios para la emision de los sonidos del 2º registro.





Despues que se hayan estudiado los siete ejercicios anteriores con una fuerza moderada, se volverán á estudiar mas fuerte y luego mas piano.

8.

fr

p

9.

fr

p

fr

p

fr

p

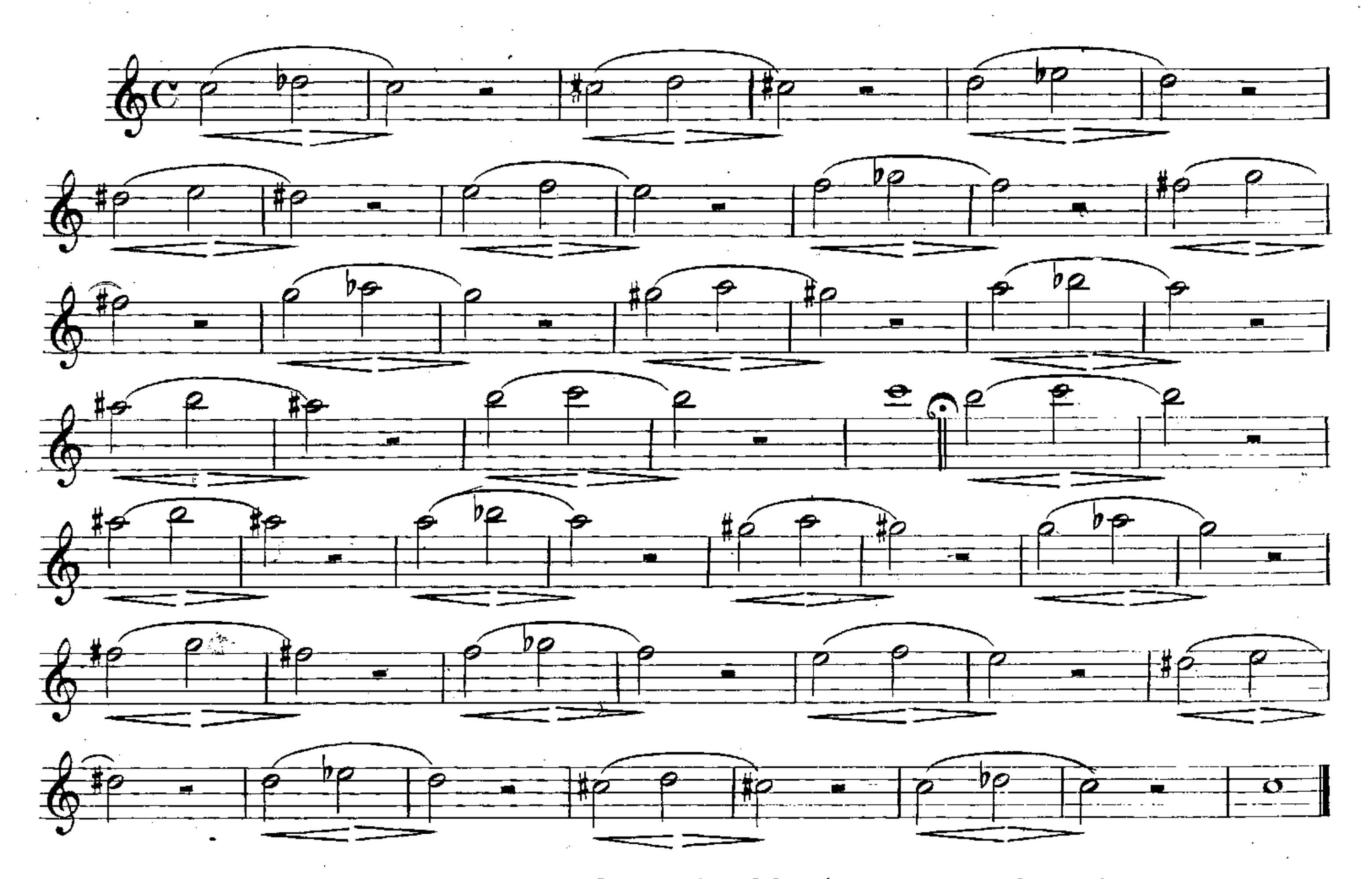
fr

p

A. R. 1303.


10.
11.
p
12.
dol.
mfr
fr
13.

La siguiente escala del género cromático, se estudiará como la anterior 1º toda fuerte, 2º toda piano y 3º como está indicada.



Seis lecciones para dos oboés escritas en la extension del primero y segundo registro.




dol.
dol.
fr
p
p
cres
fr
dimi.
dol.
dol.
fr



Allegretto.

2.

mfr

p

fr

apasionado.


mfr
dol.
p
fr
mfr


mfr
p
Andante.
3.
dol.
p
mfr


mfr
cres.
fr
dol.
p
mfr
cres.
dol.
tasto solo.
p
cres
fr


Allegro assai.
4.
fr
fr
dol.
p


espresivo.
p
fr
fr
fr
fr


Andante.
5.
energico
fr
mfr
dol.
dol.
dol.



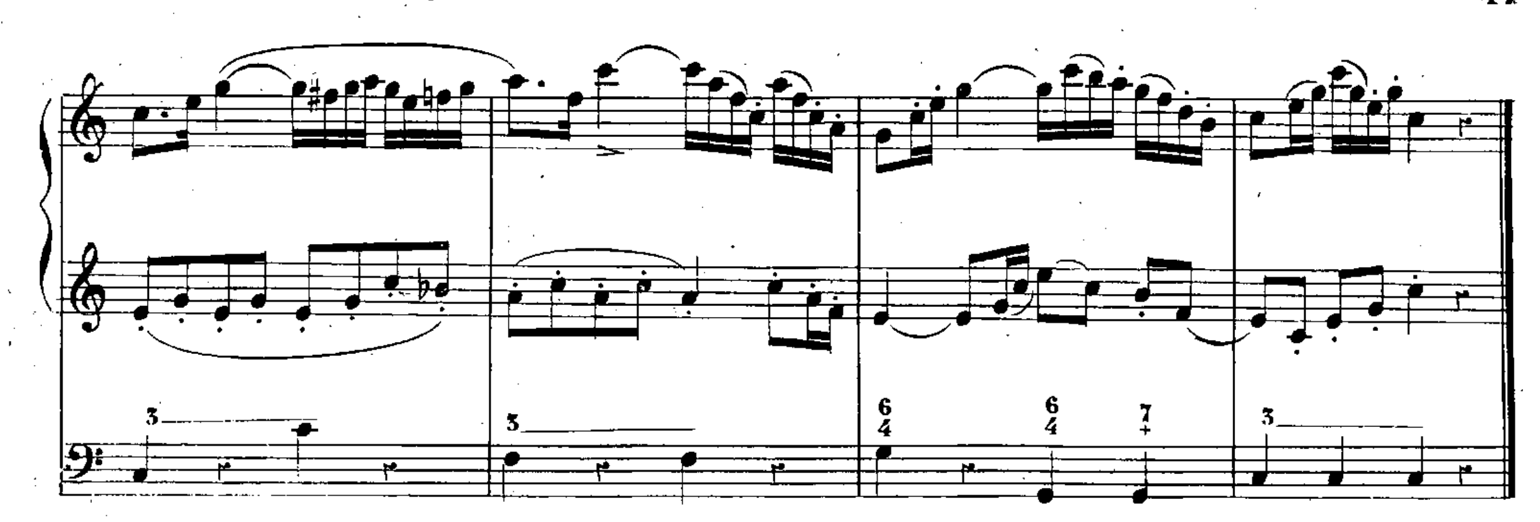
fr
dim.
p
fr
dim.
energico.
fr
dim.
dim.
cres.
fr



Allegro brillante.

6.

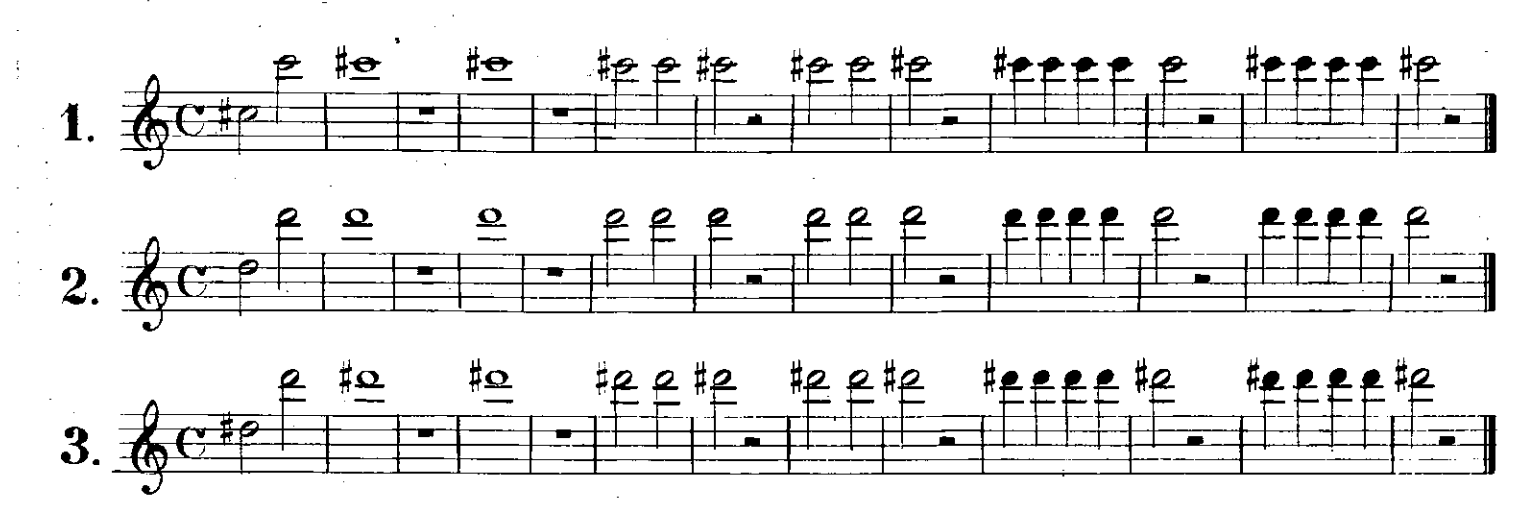

dol.
mfr
fr
delicado.
p
fr



Sonidos del 3.er registro.

El tercer registro comprende los sonidos siguientes

Los ejercicios de la emision de los sonidos del tercer registro se empiezan por la octava baja, á fin de que aquellos sean emitidos con justa afinacion.



Siendo de dificil emision los sonidos , pues para que sean emitidos con seguridad y afinacion es necesario que el discípulo tenga ya bien formada la embocadura y que la caña esté dispuesta para ello, presento dichos sonidos ligados y auxiliados de otros.





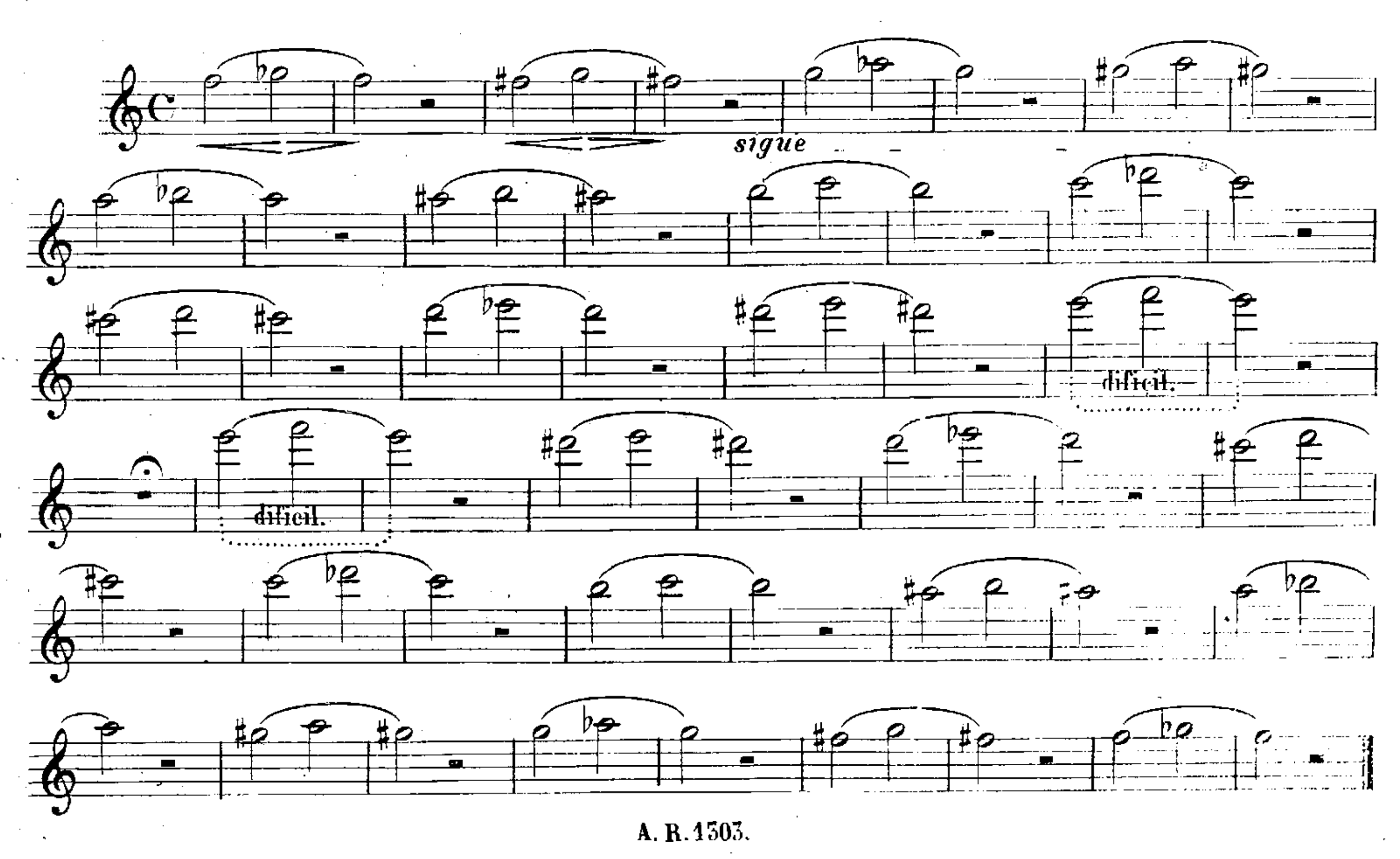
A. R. 1303.


Allegro deciso.
8.
p
cres.
fr
p
cres.
fr
mfr
dol.
fr
Andante mosso.
9.
espresivo.
mfr
dol.
fr
dol.


Allegro comodo.
10.
resuelto.
p
cres.
fr
dol.
fr
dol.
fr
Allegro Moderato.
11.
con grazia.
mfr
p



Téngase presente lo que se ha dicho en otro lugar, sobre el modo de estudiar la escala del género cromático.



Del trino.

El trino consiste en batir sucesiva, rápida y enérgicamente la nota que lleva este signo *tr*~~ y la inmediata superior: á la primera se llama nota principal y á la segunda nota auxiliar. Cuando dichas notas forman el intérvalo de un tono, se dá al trino el nombre de mayor y cuando forman el de un semitono, el de menor.

Hay varios modos de comenzar y terminar el trino, que siempre se compone de tres partes: la preparacion, el batido y la terminacion. Los dos mas usuales son los siguientes:

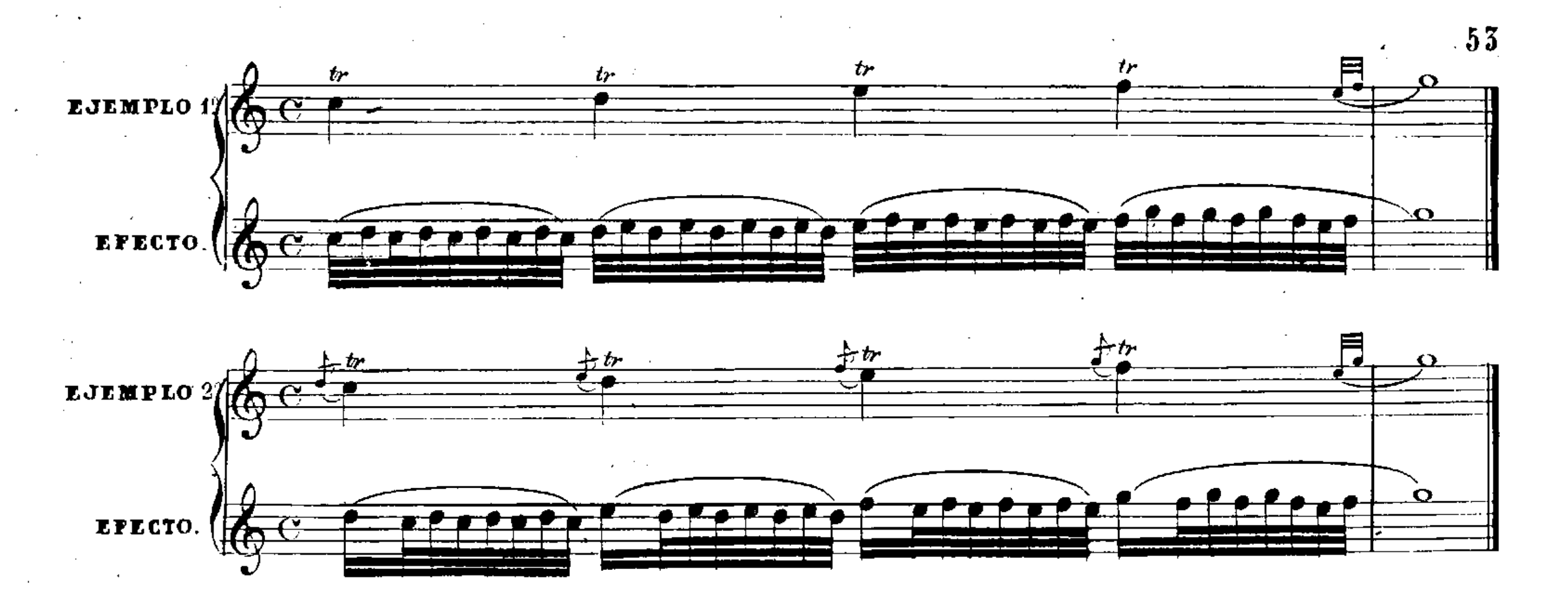


Cuando un compositor desea que el trino deba comenzarse y terminarse de otro modo, lo indica con grupetos de notas.



Siempre que el trino se tenga que hacer sobre una nota de larga duracion en los movimientos lentos, debe comenzarse piano y nó muy vivo, crecerlo gradualmente hasta el fuerte acelerando del mismo modo el batido hasta la mayor velocidad posible, y para su terminacion, decrecerlo y retardar un poco el batido.

En una sucesion de trinos sobre notas de corta duracion en escala ascendente ó descendente, ya sea diatónica ó cromática, se prepara cada uno de ellos como se ha hecho en el 1º ó en el 2º ejemplo; y solo al último se dá terminacion.



Para llegar á batir bien el trino, y hacerlo con afinacion en el Oboé, es necesario estudiarlo comenzando el batido muy despacio, acelerándolo gradualmente hasta la mayor velocidad posible, cuidando mucho de que no haya rigidez en los dedos ni movimiento en los brazos.



Aconsejo muy encarecidamente á los discípulos por ser de suma utilidad para que los dedos adquieran agilidad, que estudien asiduamente en todos los tonos y en toda la extension de los tres registros del Oboé, escalas de trinos con arreglo al modelo siguiente:



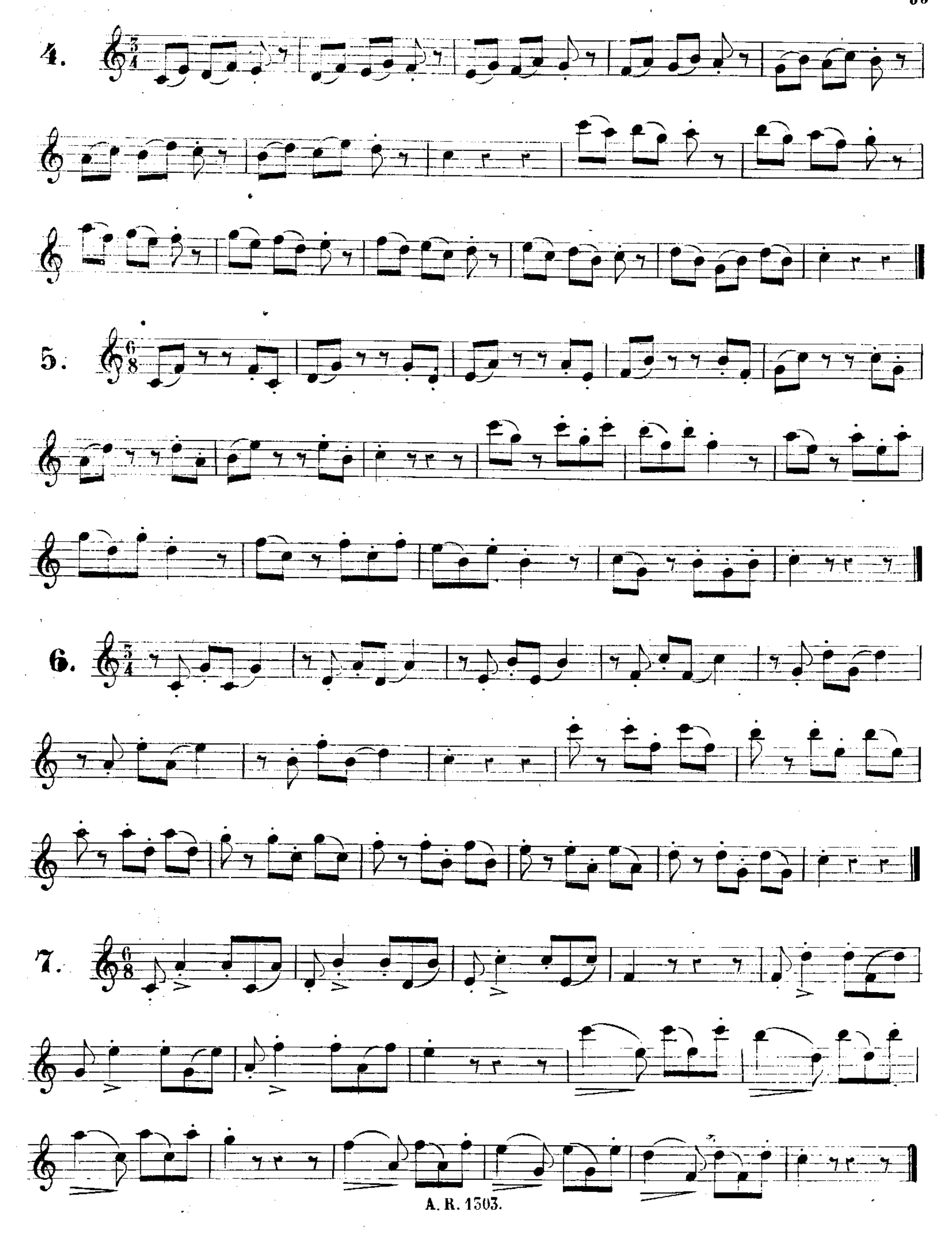
(NOTA) No doy esplicaciones especiales sobre las apoyaturas y demás notas de adorno, porque segun dige al tratar de los matices y de los aires, supongo que los que se dediquen al estudio del Oboé habrán aprendido bien estas importantes materias al estudiar el solfeo, pero pongo ejercicios para que se practiquen.

Escalas tenidas, corridas y de intérvalos.

Las siguientes escalas tenidas corridas y de intérvalos, las he puesto en los tonos de *do mayor* y *sol mayor* con objeto de que puedan transportarse; las primeras á los tonos de *si*♮ *mayor*, *re*♭ *mayor*, *re*♮ *mayor*, y *mi*♭ *mayor*, y las segundas á los de *mi*♭ *mayor*, *fa*♮ *mayor*, *sol*♭ *mayor* y *la*♭ *mayor*, debiendo variarse las articulaciones y los matices en todas ellas.

Aconsejo á los discípulos que practiquen con asiduidad los trasportes en los dichos ejercicios, pues de ello obtendrán las ventajas de adquirir seguridad en la embocadura, mayor agilidad en los dedos, y práctica en transportar.


1.
2.
3.


4.
5.
6.
7.


8.
9.
1.
2.


2.
3.
4.


5.
6.
7.
8.

MODO MENOR.

Las siguientes escalas tenida, corrida y de intérvalos, se trasportarán á los tonos de *Sol* ♯: *Sol* ♮: *Fa* ♯: *Fa* ♮: *Mi* ♮: *Mi* ♭: *Re* ♮: *Do* ♯: *Do* ♮ y *Si* ♮ menores, bajándolas por semitonos, y al de *Si* ♭ menor, subiéndolas tambien un semitono; variando en todas, los matices y las articulaciones.



EJERCICIOS PARA LAS NOTAS DE ADORNO.

Los siguientes ejercicios se trasportarán á todos los tonos subiéndolos por semitonos, variando los matices y pudiendo aumentar la extension de cada uno de ellos cuanto lo permita cada tonalidad y los límites del instrumento.

MODELOS PARA EL MODO MAYOR.

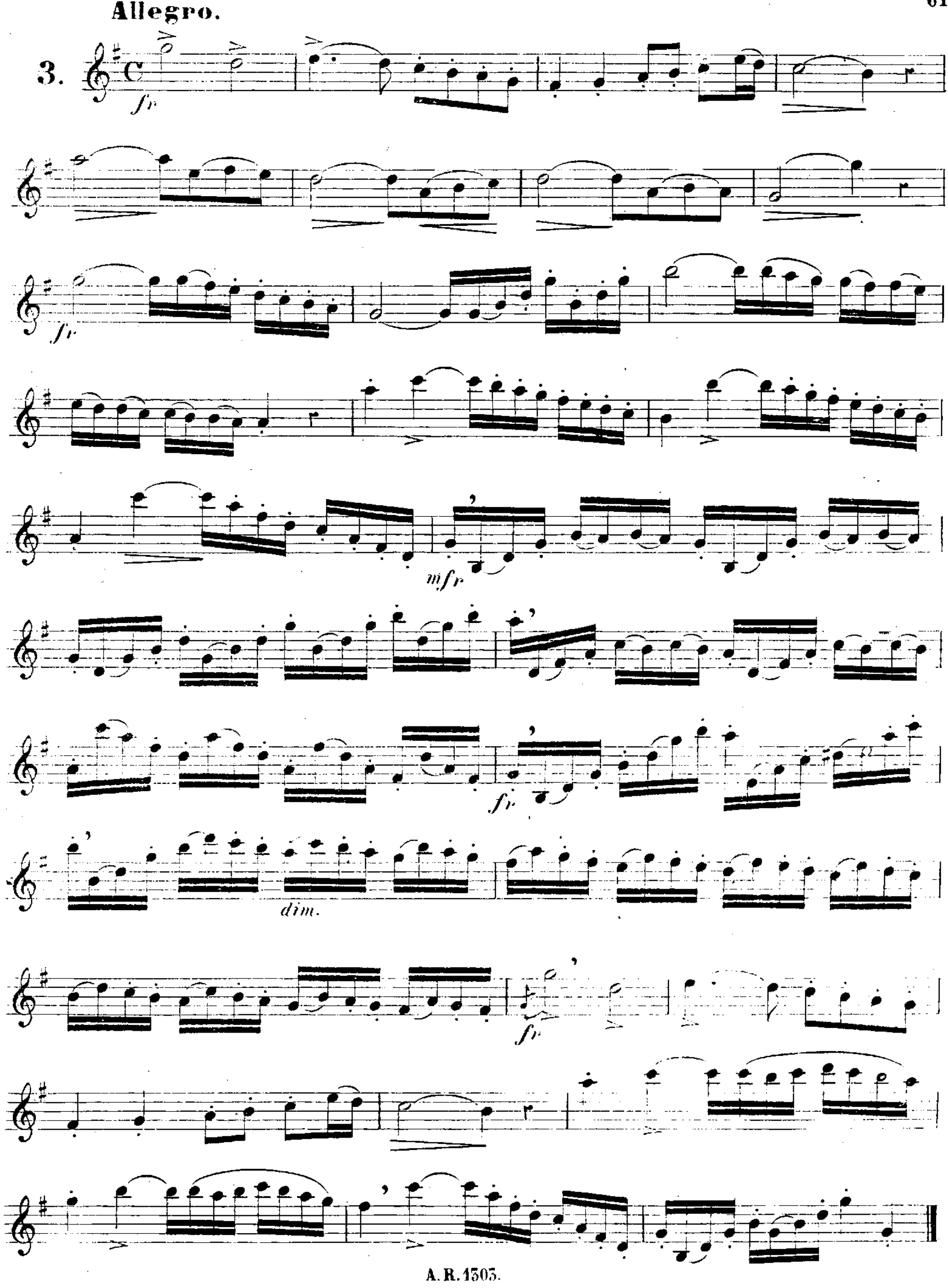



MORDENTES DE UNA Y DE DOS NOTAS.
2.
GRUPETOS DESCENDENTES Y ASCENDENTES.
3.
TRINOS Y ESCALAS CROMATICAS.
4.
MODELOS PARA EL MODO MENOR.
APOYATURAS TRINOS Y MORDENTES.
1.
MORDENTES.
2.
GRUPETOS.
3.
ESCALAS CROMATICAS Y MORDENTES.
4.

Antes de practicar cada uno de los diez y ocho estudios que se encuentran á continuacion, se estudiará en el tono respectivo el ejercicio sobre la escala de los que están al final de este método.




Allegro giusto.
2.
p
mf



Allegro.
3.
fr
fr
mfr
fr
dim.
fr

Andantino quasi Allegretto.



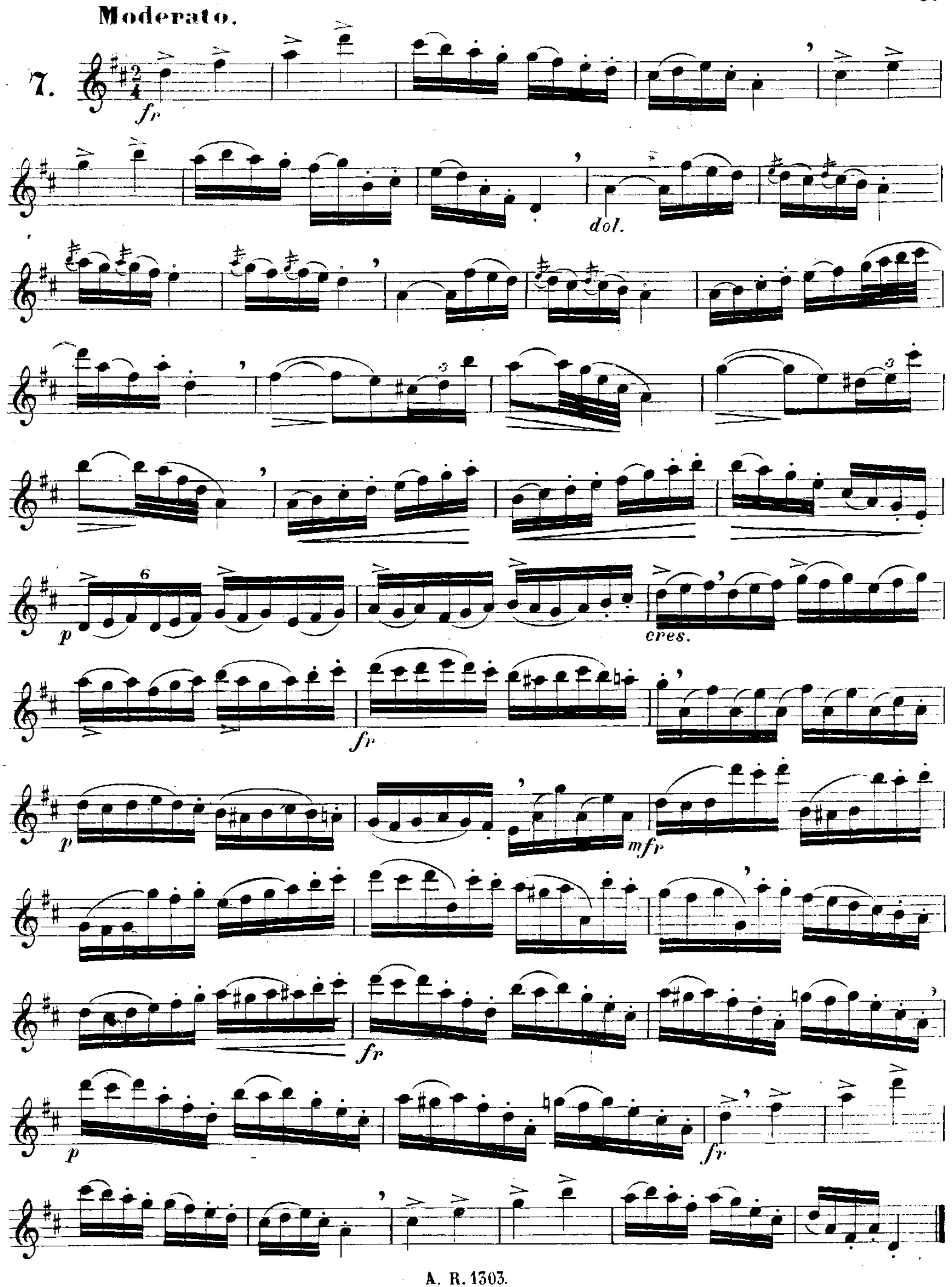


Allegretto.

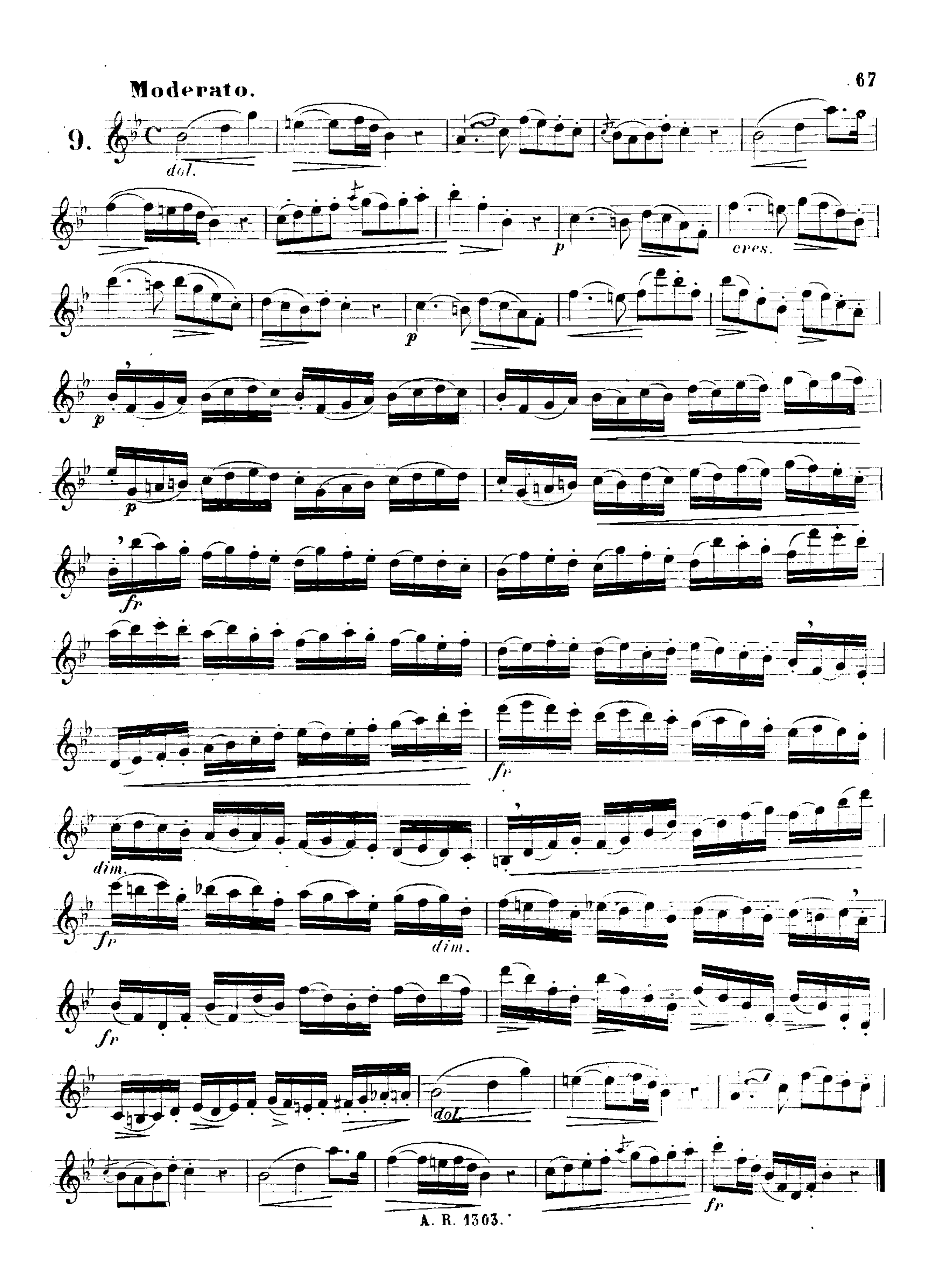
5.

Tempo di Polacca.



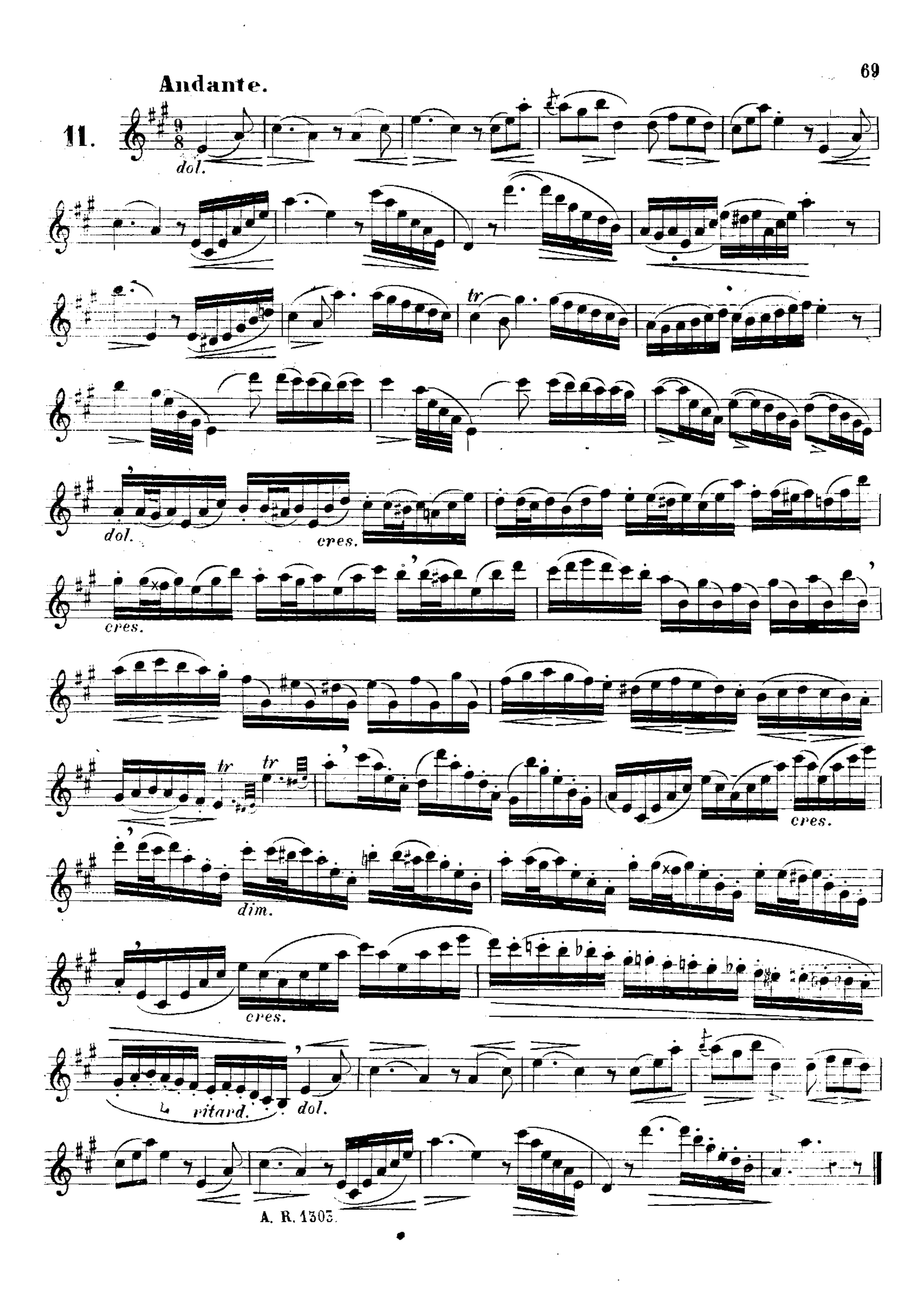

Moderato.
7.
fr
dol.
p
cres.
fr
p
mfr
fr
p
fr


Allegro assai.
8.
dol.
f
dol.
p
cres.
fp
dim.
p
fp
dol.
f


Moderato.
9.
dol.
p
cres.
p
p
p
fr
fr
dim.
fr
dim.
fr
dol.
fr
A. R. 1303.



A. R. 1303.


Andante.
11.
dol.
dol.
cres.
cres.
cres.
dim.
cres.
ritard.
dol.
tr
tr
A. R. 1303.


Allegretto.
12.
dol.
fr
dol.
p
cres.
fr
dim.
dol.



A. R. 1303.


Moderato espressivo.
14.
ritar.
p
mfr
p
cres.
fr
dim.
fr


Moderato.
15.
dol.
cres.
fr
dim.
dol.
p
dol.

Moderato.

16.

mfr

dol.

fr

dol.

f

p

p

fr

mfr

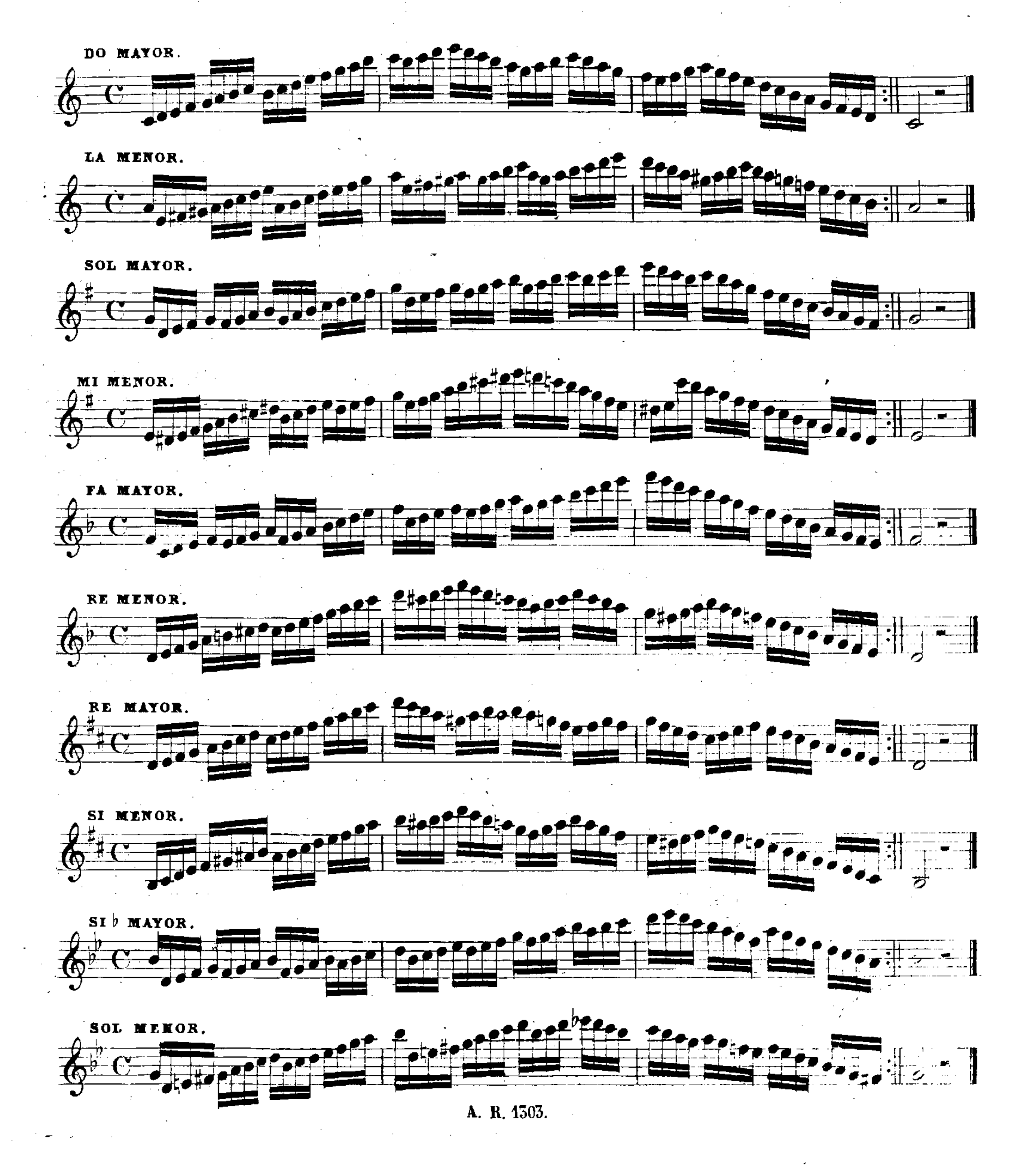
f


Allegretto.
17.
grazioso.
mfr
p
mfr
fr
p
cres.
cres.
fr
dim.

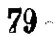

All.o non troppo.
18.
con delicadeza.
mfr
p
p
cres.
fr
dim.
p
cres.
fr
dim.
p
fr
A. R. 1303.

Ejercicios sobre la escala, en todos los tonos mayores y menores, los cuales se estudiarán con diferentes articulaciones.

En estos ejercicios he puesto los que resultan enarmónicos con objeto de que el discípulo se acostumbre á léer las notas verdaderas de cada tono.




LA MAYOR.
FA ♯ MENOR.
MI ♭ MAYOR.
DO MENOR.
MI MAYOR.
DO ♯ MENOR.
LA ♭ MAYOR.
FA MENOR.
SI MAYOR.
SOL ♯ MENOR.
RE ♭ MAYOR.



SI ♭ MENOR.

FA ♯ MAYOR.

RE ♯ MENOR.

SOL ♭ MAYOR.

MI ♭ MENOR

DO ♯ MAYOR.

FA ♯ MENOR.

DO ♭ MENOR.

LA ♭ MENOR.

Los discípulos que deséen ampliar sus conocimientos y práctica en el Oboé, podran estudiar los veinte estudios melódicos con acompañamiento de piano por *L. A. Veny* que estan adoptados en el conservatorio de Paris, y los diez y ocho ejercicios que se encuentran en la parte quinta del metodo de *Salviani*, alternando con piezas de concierto y obras de diferentes autores.

FIN.

A. R. 1303.

Del Corno Ingles.

Como queda dicho en la introduccion de este método, el corno ingles toca á una 5ª baja del oboé, pudiendo considerársele como el contraito de este.

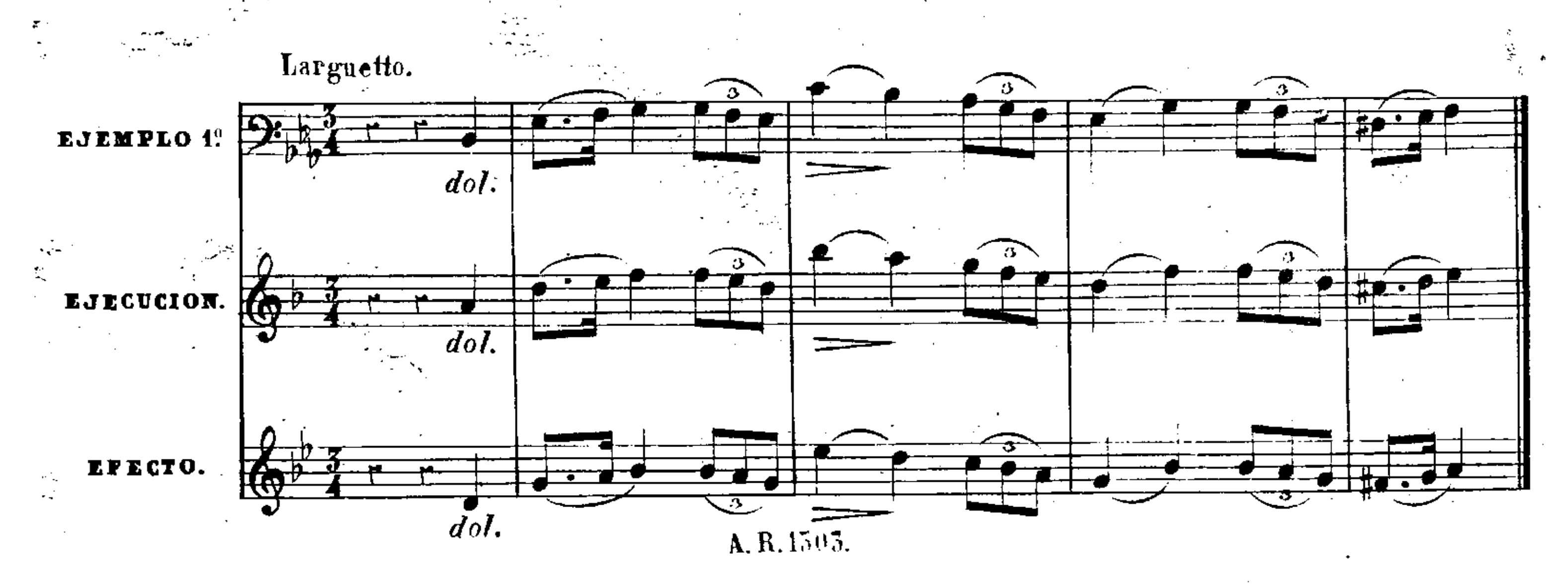
Ejemplo.



El corno ingles es igual al Oboé, en estension, mecanismo y emision, pues aunque la caña del primero es algo mayor que la del segundo, se coloca del mismo modo en la boca y se impulsa el aire en ella de igual manera; por lo que, los que hayan hecho los estudios convenientes en el Oboé y quieran dedicarse al corno ingles, deberán fijar toda su atencion en adquirir seguridad en la embocadura, y dulzura, redondez y elasticidad en el sonido, lo que consiguirán con la práctica de los ejercicios que en este método he destinado á la emision de los sonidos de los tres registros, despues de lo cual pondrán mas esmero en frasear con elegancia y correccion y en espresar con verdad, que en vencer grandes dificultades de mecanismo, en atencion á que, siendo la mejor cualidad de este instrumento su timbre melancólico y simpático, los compositores, para que pueda ser bien apreciada, lo emplean con preferencia en romanzas, plegarias y escenas de caracter dulce y tranquilo, dedicándole melodias patéticas y sentimentales, generalmente en movimientos lentos y en los tonos que le son mas favorables.

Respecto al modo de escribir la parte de corno ingles hay una gran variedad, pues unos compositores la escriben en la clave de *Fa en 3ª linea* (Ejemplo 1º); otros en la de *Fa* en 4ª linea (Ejemplo 2º) otros en la de *do* en segunda linea (Ejemplo 3º), y otros en la de *Sol* en 2ª linea (Ejemplo 4º).

Para que al colocarse un artista en la orquesta no se sorprenda con tal variedad de notaciones y pueda ejecutar su parte sin vacilar, pongo los siguientes ejemplos, en cuyo primer renglon demuestro como suele hallarse escrito, en el segundo como debe ejecutarse, y en el tercero el efecto que produce en la orquesta.



OVERTURA

DE GUILLERMO TELL.

ROSSINI.



Como se vé por los anteriores ejemplos, los que hayan escrito ó escriban la parte de corno ingles en las claves de *fa* en tercera y *fa* en cuarta linea, ponen las notas una octava baja de su verdadero diapason, cuyo proceder no es razonable.

PRELUDIO DEL ARIA DE ELEAZARO

EN LA OPERA LA EBREA.

HALEVY.

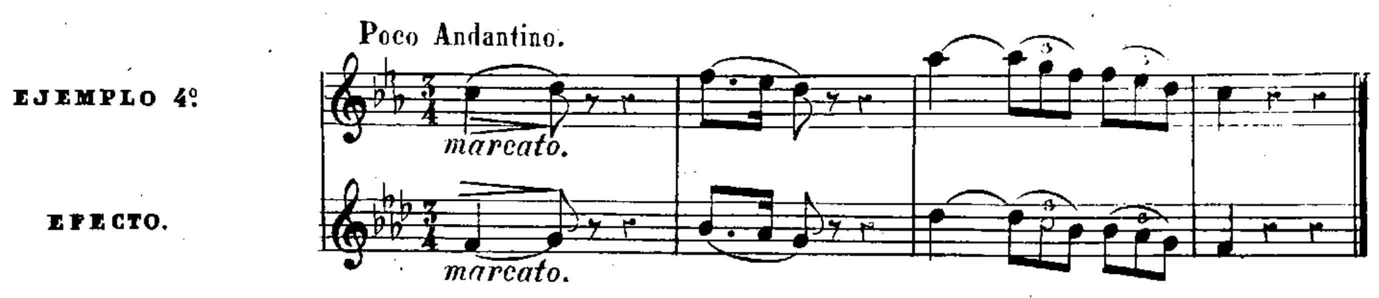


Aunque el escribir la parte de corno inglés en la clave de Do en segunda línea es mas propio que hacerlo en la de Fa en tercera y cuarta, no deja de ofrecer dificultades al ejecutante por los cambios que debe hacer en las alteraciones accidentales, como se ve en el ejemplo que precede.

CAVATINA DE ISABELLA

EN LA OPERA ROBERTO EL DIABLO.

MEYERBEER.



Queda demostrado en los ejemplos anteriores el modo de ejecutar cualquiera parte de corno ingles, sea cual fuere la clave en que se halle escrita, y tambien que lo mas conveniente y razonable es hacerlo en la de *sol* en segunda línea.

El emplear algunas veces dos cornos ingleses, puede ser de gran efecto como lo es en el ejemplo siguiente, el cual aun-que el autor lo escribio en la clave de *do* en segunda línea, lo presento traspor-tado á la de *sol* por ser en la que se ejecuta.

RITORNELLO DEL ARIA DE ELEAZARO

EN LA OPERA LA EBREA.

HALEVY.

Ejemplo.

